"WENN IHR SCHWEIGT, DANN WERDEN DIE STEINE SCHREIEN." EINE UNTERSUCHUNG ZUM DIALOGISCHEN PRINZIP BEI CHRISTOPH HEIN

By

SUSANNE HILL

A DISSERTATION PRESENTED TO THE GRADUATE SCHOOL
OF THE UNIVERSITY OF FLORIDA IN PARTIAL FULFILLMENT
OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF
DOCTOR OF PHILOSOPHY

UNIVERSITY OF FLORIDA

1996

ACKNOWLEDGEMENTS

I wish to express my gratitude to the Department of Germanic and Slavic Languages and Literatures at the University of Florida where I found myself to experience academic proficiency and warm-hearted team-work at the same time.

I want to thank my supervisory committee, especially Dr. Keith Bullivant and Dr. Franz Futterknecht who both gave me encouragement and helpful advice during this last year of writing.

This project would not have been possible without the continuous support of my husband David who managed to deal with all upcoming moods during times of despondency and uncertainty.

TABLE OF CONTENTS

ACKNOWLEDGEMENTS ii

ABSTRACT v

KAPITEL

1 EINLEITUNG 1
Anmerkungen 7

2 DIE LITERATUR DER DDR IN DEN 70ER UND 80ER JAHREN 8
Abschied von der Utopie 8
Neue Tendenzen in der Literatur 11
Zwischen Dialog und subjektiver Authentizität 11
Schreiben aus weiblicher Perspektive 14
Anmerkungen 15

3 DIALOGISCHES ODER MONOLOGISCHES PRINZIP? 17
Die Exekution des Erzählers 17
Kurzer hermeneutischer Exkurs 24
Der Akt des Lesens 29
Lacans Sprachpsychologie 34
Das dialogisch-'ideologische' Prinzip 40
Anmerkungen 45

4 "SCHREIBEN, UM HOFFEN ZU KÖNNEN"
VERSUCH EINER ÄSTHETIK 48
Anmerkungen 61

5 "MEINE UNDURCHLÄSSIGE HAUT IST MEINE FESTE BURG"
DER FREMDE FREUND 63
Anmerkungen 99

6 "WENN IHR SCHWEIGT,
DANN WERDEN DIE STEINE SCHREIEN"
HORNS ENDE 103
Anmerkungen 139

7 "WIR SIND (K)EIN STÜCK WEITER GEKOMMEN"
DER TANGOSPIELER 144
Anmerkungen 158

8 "MIT MASKEN SPRECHEN"
NACHTFAHRT UND FRÜHER MORGEN 160
Einladung zum Lever Bourgeois 160
Der neuere (glücklichere) Kohlhaas 169
Ein Album Berliner Stadtansichten 178
Anmerkungen 187

9 "WEIT VONEINANDER ENTFERNT"
EXEKUTION EINES KALBES 191
Anmerkungen 204

10 "DER DIALOG REICHT NICHT AUS"
DEUTSCHLAND NACH DER WENDE 206
Anmerkungen 216

BIBLIOGRAPHY 219

BIOGRAPHICAL SKETCH 225

Abstract of Dissertation Presented to the Graduate School
of the University of Florida in Partial Fulfillment of the
Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy

"WENN IHR SCHWEIGT, DANN WERDEN DIE STEINE SCHREIEN."
EINE UNTERSUCHUNG ZUM DIALOGISCHEN PRINZIP
BEI CHRISTOPH HEIN

By

Susanne Hill

December, 1996

Chairperson: Keith Bullivant
Major Department: Department of Germanic and Slavic Languages and Literatures

According to Christoph Hein, the ability to be specific in naming facts, in reflecting events is one of the major responsibilities, an author has. For it is not the process itself that we mark as a terrible experience but the denomination of it. The result of such a perception of literature is in most cases a provocative piece of art, told in a cold, hard-headed voice that leaves the reader not only with many blanks to fill in, but also with the unconfortable feeling that all these stories have a much more grievous background, than we could possibly imagine. Thus, Hein creates a dialogue between writer, reader and even protagonist. One part of this dissertation strives to discuss different approaches of a dialogical theory within the configuration of author, reader and literary figure.

The project aimes to emphazise the prose work of the author. His three major novels, written before the wall came down, are Der fremde Freund (1982), Horns Ende (1985) and Der Tangospieler (1989). A small volume with short stories called Einladung zum Lever Bourgeois was published in 1980. The short stories entitled Exekution eines Kalbes, indeed published in 1994, had already been written between 1977 and 1990. In these specific texts, I intent to show how Hein creates a dialogue between him and the reader.

Although the author pretends to describe everyday life, we recognize under the surface a far more complex context, hidden in a subtext which the author is continously adding to his lines without verbalizing it. This understanding leads to the main goal of this dissertation. Taking the motif of silence into special consideration, I want to show how Hein not only forces the reader to uncover the 'silent' subtext in his works, but moreover strives to focus our attention on the cruel silence that prevails society, leaving the individual helpless and without protection.

The last part of that work strives to discuss the East-West dialogue in general, as it presents itself today, by taking into consideration the view of an author like Hein who played a major role in the fall of 1989.

KAPITEL 1
EINLEITUNG

> Wenn man von der festen Position des Sozialismus ausgeht, kann es meines Erachtens auf dem Gebiet von Kunst und Literatur keine Tabus geben. Das betrifft sowohl die Fragen der inhaltlichen Gestaltung als auch des Stils - kurz gesagt: die Fragen dessen, was man die künstlerische Meisterschaft nennt.[1]

Mit dieser im Zuge einer kulturellen Kurskorrektur verkündeten Enttabuisierung legitimierte Erich Honecker 1971 - wenn auch nur scheinbar - die Darstellung von System - und Gesellschaftskritik und den damit verbundenen Konflikten. Für die Künstler der DDR schien sich damit ein unverhofftes Spektrum von Entfaltungsmöglichkeiten zu eröffnen, die die langen Jahre der vom sozialistischen Realismus geprägten Kulturpolitik der Ulbricht-Ära so sehr hatten missen lassen. Obwohl man die Forderung nach Parteilichkeit von Kunst und Literatur beibehielt, wurde den Schriftstellern nun eingeräumt, die im Sozialismus anerkanntermaßen auftretenden sozialen Unterschiede und Widersprüche zu benennen und auch kritisch zu hinterfragen.

Der Autor Christoph Hein, 1944 geboren, gehört damit einer Generation an, die sich bei ihren ersten Schreibversuchen bereits in der vorteilhaften Situation entkräfteten Zensurverhaltens befanden. Daß der eine oder andere Text trotzdem bis nach dem Fall der Mauer in der Schublade des Autors auf seine Veröffentlichung warten mußte, wird bei der Untersuchung der einzelnen Schriften verständlich werden. Als dem Autor 1982

der Heinrich-Mann-Preis der Akademie der Künste verliehen wurde, faßte Peter Hacks in seiner Laudatio die Vielseitigkeit Heins zusammen:

> Drama und Prosa läßt sich nicht einfach zur Summe addieren; es ergibt eine höhere Fülle. Die Regel ist, daß Dramatiker schlechte Romane und Romanciers schlechte Dramen anfertigen. Hein ist eine Ausnahme. [ ] [Er] steht in dem Verdacht, zu jener seltenen Klasse von literarischen Gestalten zu gehören, die, kraft der Höhe poetischen Vermögens, über den Gattungsschranken stehen.[2]

Sich selbst als "aufklärerischen Moralisten" bezeichnend, war Hein von Anfang an bemüht, nicht auf bestimmte Themen festgelegt zu werden. Vielmehr, so Hein, will er Geschichten erzählen, die in ihrer Alltäglichkeit den Widersprüchen menschlichen Handelns auf die Spur kommen, Geschichten, die mit seinen Erfahrungen und Erinnerungen zu tun haben. Seine Funktion als Aufklärer sieht Hein darin, den totgeschwiegenen Dingen durch ihr reines Benennen einen Namen zu geben. Mit dieser Konzeption verbunden ist das Anliegen Heins, für einen engagierten Leser zu schreiben, der sowohl die eigene Phantasie, wie auch die Erfahrung mit einbringen muß. Ein mitunter problematisches Unterfangen, dem sich nicht jeder Rezipient zu stellen gewillt ist.

Dennoch behauptet Hein, keine Botschaft zu haben. Seine zumeist im Subtext verborgenen komplexen Geschichten stehen den vordergründigen, meist banalen Erlebnissen eines Figurenensembles entgegen, das mit erschreckender Genauigkeit die Nichtidentität des menschlichen Individuums widerspiegelt. Die scheinbare Widerspruchslosigkeit, die durch Heins oft fast kalte, gefühllose Erzähltechnik hervorgerufen wird, provoziert unsere Auseinandersetzung mit dem Text, provoziert den Dialog.

Hein versteht sich als Schreiber von Chroniken, der nicht nur mit Quellenbelegen arbeitet, sondern ebenso das Moment des Phantastischen mit einschließt. In seinem dramatischen Werk, wie auch in der Prosa, spielt der Zugriff auf historisches Material jedoch eine große Rolle. Sein Umgang mit Geschichte gerade in Cromwell oder auch in Lassalle fragt Herrn Herbert nach Sonja macht deutlich, wie Hein historische Stoffe angeht. Für ihn besteht zwischen der Welt von gestern und der Gegenwart ein sehr enges Verhältnis. In seinen "Anmerkungen zu Cromwell" notiert er:

> Unser Interesse an der englischen Revolution ist das Interesse an uns. Geschichtsbewußtsein ist egozentrisch: Man will seine Väter kennen, um sich zu erfahren. Für das Vorübergegangene, wie Hegel sagt, haben wir nur Aufmerksamkeit, sofern es das Unsrige ist, insoweit es unsere Gegenwart ausmacht und wir darin verstrickt sind.[3]

Wie schon in seinem ersten Stück Schlötel oder Was solls steht bei Hein vor allem die gesellschaftliche Rolle des Intellektuellen im Mittelpunkt des Geschehens. Nicht selten wird dann die Projektion der historischen Themen auf die Gegenwart deutlich, wenn beispielsweise Die Ritter der Tafelrunde vergeblich nach dem Gral (oder dem Sozialismus) suchen, dessen vage Existenz die Jungen schon lange anzweifeln. Hein kommt es hier darauf an, an geschichtlichen Modellen deren immer noch gültige Wahrheit zu demonstrieren:

> Stücke, die in der Gegenwart geschrieben werden, sind Gegenwartsstücke. Diese Banalität zu behaupten, scheint mir wichtig, da heute ein Gegensatz zwischen sogenannten historischen und gegenwärtigen Stücken konstruiert wird. (SCH, 177)

Die dramatischen Stoffe Heins bilden jedoch nicht den Gegenstand der folgenden Untersuchung. Vielmehr soll hier anhand der Prosa Heins ein Versuch unternommen werden, den von ihm angestrebten Dialog zwischen Autor und Leser kenntlich zu

machen, die "Bewußtwerdung des Unbewußten durch die erweiterte Vernunft"[4] zu analysieren und zu hinterfragen. Besondere Berücksichtigung wird dabei das Motiv des Schweigens finden, das nicht nur in den zu untersuchenden Werken aufgezeigt werden soll, sondern gleichzeitig als der Appell Heins verstanden werden muß, als Rezipient nicht zu schweigen. Der Titel dieser Arbeit bezieht sich somit auf alle in dieser Interaktion zwischen Autor und Leser beteiligten Personen. Auf der Suche nach humanistischen Idealen ist da zunächst der Autor selbst, der sich keiner Schweigepflicht unterwirft, sondern die Verhältnisse im eigenen Land unverhohlen, aber dennoch distanziert auf den Tisch legt. Dieser eigenen Motivation stehen seine Hauptfiguren in völliger Opposition, bzw. Kapitulation gegenüber. Sie haben bereits sehr früh gelernt, die sie umgebenden Mißverhältnisse von Gesellschaft und Staat zu akzeptieren und mit ihnen zu leben, eine Tatsache, an der Hein seine Gesellschaftskritik ansetzt. Der dritte im literarischen Prozeß involvierte Faktor sind wir selbst. Nicht schweigend und unbeteiligt können wir den Ausführungen Heins gegenüberstehen, unsere eigene Erfahrung und unser Engagement ist gefragt: "Und insofern brauche ich einen aktiven Leser, der die Dinge, wo ich aufhöre zu sprechen oder nur wenig mitteile, um ihm einen Freiraum zu lassen für seine Erfahrungen, auch zu Ende führen kann."[5] Daraus ergeben sich für die Texte Heins eine unendliche Zahl von Interpretationen, denn jede[r] wird auf Grund des persönlichen Erfahrungshorizontes die von Hein so klug montierten Lücken auf unterschiedliche Weise füllen.

Anhand der nicht nur im Realen Sozialismus bestehenden Diskrepanzen zwischen Soll und Sein - oft basierend auf einem mangelnden Geschichtsverständnis - führt

Hein dem Leser die eigene Wirklichkeit vor Augen, die sich auch in nicht-sozialistischen Staaten nur unwesentlich anders ausnimmt. Denn Heins Texte enden nicht an den Grenzen des Sozialismus:

> Also da ist irgendetwas Übergreifendes, und ich vermute nachträglich, daß es eben etwas mit dem Stand der Zivilisation zu tun hat, die ja doch in den sonst politisch so unterschiedlichen Ländern [Ostdeutschland und Amerika, S.H.] vergleichbar ist.[6]

Dem in Kapitel 2 beschriebenen Utopieverlust ostdeutscher Schriftsteller setzt Christoph Hein sein eigenes Konzept entgegen. Denn obwohl sich seine Charaktere erschreckend teilnahmslos verhalten, legitimieren sie doch die Hoffnung auf eine bessere, humanere Zukunft:

> Ich denke, zumindest in meiner Arbeit ist Utopie vorhanden. Auch für mich ganz persönlich. Ohne utopisches Denken ist Denken gar nicht möglich. Ich glaube, es hat etwas mit Gegenwelten zu tun. Wenn ich keine Gegenwelten mehr entwickeln kann, dann bin ich eigentlich tot.[7]

Mein Versuch einer [dialogischen] Annährung an die Texte Heins ist in zwei Hauptteile gegliedert. Einem kurzen Überblick über die Entwicklung der Literatur in der DDR folgen verschiedene Ansätze eines dialogischen Prinzips, wie sie sich aus den Theorien Gadamers, Isers und Bakhtins erschließen lassen. Gleichzeitig soll hier auch auf die Sprachpsychologie Lacans eingegangen werden, ein Ansatz, der sich in der Beurteilung der Heinschen Texte als sehr hilfreich erweisen wird. Heins eigene ästhetische Positionen beschließen den ersten Teil dieser Arbeit. Die tatsächliche Anwendung des dialogischen Prinzips bei gleichzeitiger Verdeutlichung des Schweigemotivs soll dann im zweiten Teil anhand ausgewählter Werke des Autors erfolgen. Hierunter fallen die drei umfangreichen Texte Der fremde Freund, Horns Ende und Der

Tangospieler, sowie eine Auswahl der kürzeren Erzählungen aus Einladung zum Lever Bourgeois und Exekution eines Kalbes. Daß in dieser Untersuchung Das Napoleonspiel keine Berücksichtigung findet, liegt weniger daran, daß dieser Text erst 1993, also nach der Wende entstanden ist. Damit disqualifiziert sich der Roman in keinster Weise als wichtiges Teil des Heinschen Oeuvres, doch eröffnen sich aufgrund der Struktur des Textes - der Roman besteht aus zwei Briefen, eine Art Lebensbericht, der von dem wegen Mordes angeklagten Anwalt Wörle an dessen eigenen Verteidiger Fiarthes geschrieben wird - weitgreifende Schwierigkeiten mit dem hier zur Debatte stehenden dialogischen Prinzip, da die Hauptfigur im Gegensatz zu seinen literarischen Brüdern und Schwestern durchaus nicht zum Schweigen veranlagt ist: "Wörle uses language in the same way he practices billiards: the spin of each word, sentence, and phrase he uses is calculated to impact his colleague Fiarthes in a certain, predictable manner."[8] Es ist dies ein fast rein monologischer Text, der den Leser jedoch nicht von seiner Pflicht des engagierten Lesens entbindet. Tatsächlich ist dieser Text auf weit mehr Kritik gestoßen, als irgendeines der Heinschen Werke zuvor, und die Vermutung liegt nahe, daß manch ein Kritiker den Text schlichtweg nicht verstanden hat. Dies mag nicht zuletzt an der für Hein völlig untypischen Sprache dieses Romans liegen, die den Text für den Rezipienten auf Grund oftmals langatmig formulierter juristischer Termini nur schwer erschließbar macht.

Ein Blick auf den Dialog zwischen dem ehemaligen Osten und Westen, wie er sich heute im vereinigten Deutschland präsentiert, beschließt diese Arbeit. Anhand des politischen Weges Heins im Herbst 1989 werden die Möglichkeiten und Schwierig-

keiten der letzten sieben Jahre beleuchtet, wobei hier gleichzeitig der Bogen zwischen der fiktiven Figurenwelt des Autors Hein und den realen Verhältnissen im heutigen Deutschland zu schlagen sein wird.

Anmerkungen

1. Zitiert nach Gisela Rüß, Dokumente zur Kunst-, Literatur und Kulturpolitik der SED (1971-1974) (Stuttgart: Seewald, 1976) 287.

2. Peter Hacks, "Heinrich-Mann-Preis 1982 [Laudatio auf Christoph Hein]," Neue Deutsche Literatur 30.6 (1982): 159.

3. Christoph Hein, "Anmerkungen zu 'Cromwell'," Schlötel oder Was solls. Stücke und Essays (Darmstadt: Luchterhand, 1986) 173. Im folgenden wird aus dieser Ausgabe unter dem Sigle SCH zitiert.

4. Klaus Hammer, "Gespräch mit Christoph Hein," Chronist ohne Botschaft. Christoph Hein. Ein Arbeitsbuch. Materialien, Auskünfte, Bibliographie (Berlin: Aufbau-Verlag, 1992) 11. Im folgenden wird aus dieser Ausgabe unter dem Sigle COB zitiert.

5. Krzysztof Jachimczak, "Gespräch mit Christoph Hein," Sinn und Form 40.2 (1988): 349.

6. Hammer, "Gespräch mit Christoph Hein," COB 29.

7. Hammer, "Gespräch mit Christoph Hein," COB 47.
Auch Bernhard Spies erkennt das utopische Element bei Hein: "Er unterläßt jede positive Rückversicherung der humanen Utopie. [ ] Hein hält die Utopie der Menschlichkeit nur durch Geschichten ihres Scheiterns fest. Damit unterstreicht er das Offene, Subjektive der humanen Utopie, die immer nur im persönlichen Verlangen der beschädigten Individualität, dort aber immer vorliegt." Bernhard Spies, "Der Anteil der sozialistischen Utopie an der Beendigung der DDR-Literatur. Am Beispiel Christoph Heins," Germanic Review 3 (1992): 115.

8. Phillip McKnight, Understanding Christoph Hein (Columbia: University of South Carolina Press, 1995) 115.

KAPITEL 2
DIE LITERATUR DER DDR IN DEN 70ER UND 80ER JAHREN

Um die Schreibsituation Heins in den achziger Jahren zu begreifen, ist es ratsam, einen kurzen Überblick über die Entwicklung der DDR-Literatur zu geben. Dies ist vor allem deshalb sinnvoll, da Hein einer Generation angehört, die mit dem in der ostdeutschen Literatur lange dominierenden sozialistischen Realismus bricht und neue Ästhetiken entwirft.

Abschied von der Utopie

Die zumindest bis Mitte der sechziger Jahre zu beobachtende Loyalität der Intellektuellen gegenüber dem Staat begann im Laufe der Zeit jeglicher Vertrauensbasis zu entbehren. Zu stark waren die Zweifel geworden an der Durchführung der sozialistischen Idee im eigenen Land, in dem die erhoffte Aufwärtsbewegung ausgeblieben war. Obwohl der Bau der Berliner Mauer 1961 zumindest bei einigen Schriftstellern nicht auf die Ablehnung stieß, die bei der Bevölkerung zu beobachten war, aus Intellektuellenkreisen sogar eine Gutheißung dieses Schrittes hörbar wurde, war die Literatur der sechziger Jahre insgesamt von kritischen Tendenzen geprägt:

> Die Literatur der DDR wird Seismograph gesellschaftlicher Beben, häufig auch in die Gesellschaft eingreifender Faktor, indem sie ihren Lesern Impulse gibt, sich ihre eigene Lage bewußt zu machen - nicht mehr gemäß dem Vorbild dieses oder jenes literarischen Helden, aber

> gemäß dem Modell, wie in der Literatur Selbst- und Wirklichkeitsbefragung stattfindet.[1]

Bei vielen Schriftstellern war durch die in der Praxis erfahrene "Ankunft im Alltag" ein Utopieverlust ausgelöst worden, der dazu führte, die eigenen alltäglichen Erfahrungen und Beobachtungen einer vom Staat propagierten sozialistischen Gesellschaft entgegenzusetzen. Ihre Aufgabe war es nun, durch das Medium der geschriebenen Sprache jenen Dialog mit dem Leser wieder herzustellen, der einen kritischen Gedankenaustausch gewährleisten konnte. Mit dem Verzicht auf den positiven Helden, der in allem den sozialistischen Idealen entsprochen hatte, bildeten nun jene Menschen den Mittelpunkt des Handlungsgeschehens, die aufgrund ihrer bürgerlichen Einfachheit viel eher dazu geeignet waren, daß sich der Leser mit ihnen und ihren Problemen identifizieren konnte. Die in den sechziger Jahren entstehende Literatur wies jedoch keine völlige Absage an den Sozialismus auf. Vielmehr wurde jetzt kritisch, aber nicht *zu* kritisch der Konflikt zwischen Individuum und Gesellschaft beleuchtet, wobei sich Protagonisten wie Iswall in Kants Die Aula (1965) oder Rita in Wolfs Der geteilte Himmel (1963) letztendlich immer für den Sozialismus entschieden. Die bereits 1959 entstandenen Mutmaßungen über Jakob von Uwe Johnson, die sich grundsätzlich mit der deutsch-deutschen Situation im Jahre 1956 beschäftigen, konnten nur in Westdeutschland erscheinen, eine Tatsache, die angesichts eines totalitären, keine Widersprüche duldenden Staates wie die DDR nicht überraschend erscheint.

Mit dem Machtwechsel innerhalb der SED 1971 sollte auch eine Veränderung des geistigen Klimas in der DDR erfolgen. Auf dem 4. Plenum des ZK der SED im Dezember 1971 proklamierte Honecker eine neue Literatur "ohne Tabus". Die Regier-

ung war nunmehr bereit, auch Teile bisher nicht veröffentlichter Bücher dem Leser zugänglich zu machen. Als eines der bekanntesten Werke gilt hier sicherlich Ulrich Plenzdorfs Die neuen Leiden des jungen W., das der Autor bereits vier Jahre vorher geschrieben, jedoch nicht zu veröffentlichen gewagt hatte. Edgar Wibeau personifiziert ein Lebensgefühl, wie es besonders die Jugend der DDR sehr genau nachempfinden konnte. Die schon bei Goethes Werther exemplifizierte Lebensunlust angesichts der ihn umgebenden Gesellschaft zeigte sich zweihundert Jahre später, nun in einer sozialistischen Gesellschaft, genauso vorhanden wie damals. Der Bruch mit dem sozialistischen Realismus war hier deutlich spürbar, der Held nicht länger gewillt, in der Tragikkomödie seines Lebens mitzuspielen. Wie schon bei Plenzdorf findet sich auch in der Neuauflage von Christa Wolfs Nachdenken über Christa T. (1973) kein Happy End. Trotzdem lebt in beiden Erzählungen ein Hoffnungsschimmer auf eine sich vielleicht doch noch anders gestaltende Zukunft mit. Die Helden enden zwar in einem tragischen Tod, doch über dieses Ende hinweg wird der Rezipient nicht in völliger Machtlosigkeit den Verhältnissen gegenüber zurückgelassen. Hier wird viel eher das "Prinzip Hoffnung", die Bloch'sche Utopie als Hoffnungsdenken, wieder aufgenommen:

> Unbefriedigt sein, wünschen, einen umfassenderen Zustand ins Auge fassen, wenn die Dinge anders (d.h. besser) sein könnten, als sie sind, ist die elementarste Form dieses [auf Hoffnung basierenden] Grundtriebes.[2]

Der Wunsch nach Veränderung basiert hier auf der Unvollendetheit der menschlichen Entwicklung und dem daraus folgenden Streben nach Selbstverwirklichung, wobei sich die Hoffnungsutopie gerade in dem manifestiert, was noch nicht ist, aber sein wird. Im Fall der DDR handelte es sich dabei um die Realisierung ihrer Idee, die Schaffung eines

humanen Sozialismus, dessen Wirklichkeit sich nicht in der Unmittelbarkeit erschöpfte, sondern auf die Zukunft gerichtet war.

Neue Tendenzen in der Literatur

Zwischen Dialog und subjektiver Authentizität

Die sich schon bereits in der ersten Hälfte der sechziger Jahre andeutende veränderte Auffassung von Literatur und deren Funktion innerhalb der sie rezipierenden Gesellschaft, fand ihren Ausdruck in Werken wie Ch. Wolfs Der geteilte Himmel oder auch H. Kants Die Aula. Diese beiden Erzählungen stehen hier stellvertretend für den Literaturbegriff dieser Zeit, in dem sich ein bis dato mehr oder weniger praktiziertes "Lehrverhältnis" in ein sich langsam entwickelndes "Miteinander von Autor und Leser" umwandelte. Der Wechsel war unverkennbar. Während Brecht mit seiner Konzeption des Epischen Theaters in den vierziger und fünfziger Jahren jegliche Illusionierung des Zuschauers zu zerstören wußte und eine gezielte gesellschaftskritische Botschaft auf der Bühne suggestiv übermittelte, geht seit Beginn der siebziger Jahre die Tendenz eher in Richtung eines dialogischen Austauschs, bei dem der Autor nicht all- und besserwissend ist, sondern auf einen gleichwertigen Partner im Leser setzt. Den Grund für diese sich zum nicht-didaktischen Medium entwickelnde Literatur sieht der Literaturwissenschaftler Hans Kaufmann ähnlich Emmerich in den soziokulturellen Veränderungen, auf die die Literatur reagiert:

> In der neuen Etappe der Entwicklung [werden] die inneren Momente und Widersprüche des Sozialismus in der Weise wirksam, daß sich die Gesellschaft mehr aus den Gesetzmäßigkeiten ihrer eigenen Evolution

> begreift - also nicht mehr nur aus ihrem Gegensatz zur kapitalistischen Vergangenheit.[3]

Obwohl die DDR der siebziger und der achziger Jahre eine in ihren Vorstellungen und Zielen teilweise sehr differenzierte Autorengruppe aufweist, ist deren gemeinsame Tendenz zur angestrebten Partnerschaft von Autor und Leser nicht zu übersehen. Sowohl in theoretischen Essays, als auch in der in den folgenden Jahren geschriebenen Prosa, spiegelt sich der Grundgedanke dieser Partnerschaft wider.[4] Christoph Hein gilt als einer derjenigen, die sich am intensivsten mit der Problematik von Öffentlichkeit, bzw. dem daraus erwachsenden Verhältnis zum Leser auseinandergesetzt haben.[5]

Die politische und soziale Situation der DDR stellt auch in den achziger Jahren einen Faktor dar, der sich unmittelbar auf das geistige Klima der Zeit auswirkt. Die thematische Tendenz der nun publizierten Werke scheint eine eindeutige Antwort darauf zu sein: Das dem Alltag entliehene Individuum lebt in den Widersprüchlichkeiten einer sozialistischen Gesellschaft, wobei die erzählte Geschichte sich um so eindrucksvoller darstellt, je banaler sie gestaltet ist. Der Leser, konfrontiert mit gar zu bekannten Verhaltensmustern, ist aufgefordert, mitzudenken, Lücken zu schließen, eigene Erfahrungen zu subsumieren, um so die individuelle Rezeption zu gewährleisten. Dabei wird der Leser allerdings nicht immer so direkt angesprochen, wie in Daniela Dahns Feuilletonband Spitzenzeit:

> Fällige Fragen aufzuwerfen, heißt den Weg für fällige Antworten frei machen. Geistige Baufreiheit schaffen - Schwerstarbeit. Danach gleich noch Baumeister sein - das ist zuviel verlangt. Jedenfalls von der Kunst. Sie ist kein Lieferant abgepackter Empfehlungen und Einsichten sondern eine Art Lebenshilfe, die darin besteht, seinen eigenen Erfahrungen glauben zu lernen.[6]

Schon in Nachdenken über Christa T.[7] hat Christa Wolf die herkömmliche, eindimensionale Erzählweise mit ihrer Darstellung der Frau in der Rolle der "positiven Heldin" abgelehnt und bietet uns stattdessen den Versuch an, eine junge Frau zu porträtieren, die nicht mehr den gegebenen gesellschaftlichen Normen entspricht. "Einmal nur", so die fiktive Erzählerin, "dieses eine Mal möchte ich erfahren und sagen dürfen, wie es wirklich gewesen ist, unbeispielhaft und ohne Anspruch auf Verwendbarkeit" (27). Der hier deutlich werdende Anspruch der Autorin auf eine auf Authentizität basierende Schreibweise, wobei hier gleichsam die eigene spezifisch weibliche Erfahrung zu Papier gebracht wird, findet seinen Ausdruck gerade in jener Poetik, die der geschlossenen Fabel entgegen steht, und die sicherlich charakteristisch für die Literatur der achziger Jahre ist. In einem Gespräch mit Christa Wolf äußert sich die Autorin dahingehend, daß für sie das Schreiben einen Vorgang darstellt, der es ihr ermöglicht, eine Steigerung und Konzentration von Denken, Sprechen und Handeln zu erreichen. Das daraus entstehende Ergebnis bezeichnet sie als

> materialisierte Zeugnisse einer Produktivität, die sich hauptsächlich nicht auf etwas Materielles, wohl aber auf etwas hoch Reales und Bedeutsames richtet: nämlich auf die Hervorbringung neuer Strukturen menschlicher Beziehungen in unserer Zeit.[8]

Als Autorin versucht sie, dieser Realität gerecht zu werden, wobei sie die subjektive Authentizität nur dann einhalten kann, wenn sie jenen Denk- und Lernprozeß, in dem sie steht, im Arbeitsprozeß mit zur Sprache bringen kann, die subjektive Authentizität damit zum Garant ihrer ästhetischen Wahrheit macht.

Schreiben aus weiblicher Perspektive

Die vorangegangenen Überlegungen zu Christa Wolfs poetischem Prinzip sind aus dem Blickwinkel auf eine nicht geschlechtsspezifische Poetik gemacht worden. Dennoch spielt auch die Stellung der Frau im gesellschaftlichen Entwicklungsprozeß der DDR in den achziger Jahren eine nicht zu unterschätzende Rolle. Dabei läßt sich bei der Herausbildung einer nun vierten Autorinnengeneration insofern ein Unterschied zu den vorhergehenden Generationen wie der von A. Seghers oder der frühen Ch. Wolf feststellen, als die nun erscheinenden Texte das literarische Klima nicht mehr in der Weise bestimmen, wie noch etwa vor zwanzig Jahren, als Ch. Wolf mit Nachdenken über Christa T. neue Maßstäbe in der erzählenden Literatur der DDR setzte. Schmitz-Köster drückt es in ihrer Untersuchung über das weibliche Schreiben eher so aus:

> Texte von älteren und jüngeren Schriftstellerinnen bilden in den achziger Jahren vielmehr einen literarischen Kontext, in dem sich verschiedene Gestaltungsweisen abzeichnen, die quer zu den Generationen verlaufen.[9]

Neben der Darstellung gesellschaftlicher Zusammenhänge ist vor allem das allen Generationen anhaftende Thema der Auseinandersetzung mit dem Verdrängten auf der Agenda der achziger Jahre zu finden, wobei hier neben der Behandlung faschistischer Vergangenheit auch Krankheit oder Tod thematisiert werden. Beispiele hierfür sind Maxi Wanders bewegende Aufzeichnungen Leben wär' eine prima Alternative, die allerdings schon Ende der siebziger Jahre geschrieben wurden, oder auch Helga Schütz' Weiterführung ihrer "Jette-Geschichten", vorliegend in Julia oder die Erziehung zum Chorgesang, in dem die vierzigjährige Protagonistin, deren Entwicklung der Leser bereits kennt, auf die fünfziger Jahre zurückblickt, als ihr Leben von Geboten und

Verboten geprägt war. Diese sogenannte Dokumentarliteratur, die laut Kurt Batt "unbekümmert Tonband und Stenoblock an die Stelle literarischer Imagination"[10] setzt, unterscheidet sich von der phantastischen Schreibweise, wie wir sie beispielsweise in Irmtraud Morgners Hexenroman Amanda (1983) finden oder auch im Leben und Abenteuer der Trobadora Beatriz (1974), wobei kulturgeschichtliche und mythologische Themen hier geschickt die Distanz zwischen fiktionalem Text und realem Leben herstellen.

Auch männliche Autoren versuchen nun, in die Rolle einer Frau zu schlüpfen und unter dem Mantel der Ich-Erzählung eine weibliche Perspektive zu gestalten, wobei einer der Gründe dafür sicherlich darin zu sehen ist,

> daß die Emanzipation der Frau Teil und Beispiel jenes gesellschaftlich bedeutenden, individuell oft konfliktreich verlaufenden Prozesses ist, in dem die Macht über die eigenen Lebensbedingungen freigesetzt oder freizusetzen gesucht wird. Insofern handelt es sich um Probleme, die alle Klassen und Schichten der Gesellschaft betreffen.[11]

Wichtig scheint hier, darauf hinzuweisen, daß gerade diese Probleme keine geschlechtsspezifischen sind, sondern aus jener Gesellschaftskrankheit erwachsen, die jedes in dieser Gesellschaft lebende Individuum befallen kann. Die Untersuchung von Christoph Heins Novelle Der fremde Freund wird dies später zeigen.

Anmerkungen

1. Wolfgang Emmerich, Kleine Literaturgeschichte der DDR (Frankfurt: Luchterhand, 1989) 143.

2. Eric J. Hobsbawm, "Das Prinzip Hoffnung," Materialien zu Ernst Blochs 'Prinzip Hoffnung', ed. Burkhart Schmidt (Frankfurt: Suhrkamp, 1978) 178.

3. Hans Kaufmann, Über DDR-Literatur. Beiträge aus fünfundzwanzig Jahren (Berlin: Aufbau-Verlag, 1986) 72.

4. Die sich aus dieser Konzeption entwickelnde Debatte wird in Kapitel 3 noch ausführlicher behandelt werden.

5. Zum Verhältnis von Autor und Leser siehe Kapitel 4.

6. Daniela Dahn, Spitzenzeit. Feuilletons (Leipzig: Reclam, 1980) 54.

7. Christa Wolf, Nachdenken über Christa T. (Berlin: Aufbau-Verlag, 1973)

8. Hans Kaufmann, "Gespräch mit Christa Wolf," Weimarer Beiträge 6 (1974): 95

9. Dorothee Schmitz-Köster, Trobadora und Kassandra und... Weibliches Schreiben in der DDR (Köln, Pahl-Rugenstein, 1989) 16.

10. Kurt Batt, Die Exekution des Erzählers. Westdeutsche Romane zwischen 1968 und 1972 (Frankfurt: Fischer, 1974) 23.

11. Ingrid Hähnel und Hans Kaufmann, "Eine Literatur der achziger Jahre?" Zeitschrift für Germanistik 1 (1985): 25.

KAPITEL 3
DIALOGISCHES ODER MONOLOGISCHES PRINZIP?

Die Exekution des Erzählers

Die Mitte der siebziger Jahre entstehende Debatte um die unterschiedlichen Erzählstrukturen in der Prosa beider deutscher Staaten, befaßt sich unter anderem mit der von dem Rostocker Literaturkritiker Kurt Batt aufgestellten These der in der westdeutschen Literatur auftretenden "Exekution des Erzählers". In dem gleichnamigen Essay von 1974, Die Exekution des Erzählers, untersucht Batt speziell die 1968 bis 1972 in Westdeutschland geschriebenen Werke, "die klagend, verzweifelnd, gleichmütig oder jubilierend sich selbst in Frage stellten" (Batt, 192). In dem fünfhundert-Seiten-Monolog Ernste Absicht (1970)[1] von Gabriele Wohmann, ein - so Batt - charakteristisches Beispiel westdeutscher Romanform, berichtet uns die Ich-Erzählerin während eines Krankenhausaufenthaltes von ihrer zumeist recht trostlos klingenden Biographie, die vor allem ihre defizitären Beziehungen thematisiert. "Wir sind beide längst zu schwach, um Gegenmaßnahmen einzuleiten. Uns kann keiner mehr helfen. Wir sterben sehnsuchtsvoll und lebenshungrig vor uns hin" (281), so die Ich-Erzählerin, die hier über ihre Beziehung in einem ihrer Halbträume berichtet. Diese als Pseudozitat diagnostizierten Worte begreift Batt nicht nur als die "marodierende Klage" eines "irritierte(n) Ich(s), das keiner Aufschwünge und Klagen mehr fähig ist" (Batt, 9), sondern er erkennt

auch "die abstrakte Formelhaftigkeit des hier geschilderten Lebens" (10). Die Zerstörtheit von personaler Integrität und Identität, die sich "in einem kaum gegliederten affektlosen Wörter- und Sätzeschwall bestätigt" (10), veranlassen Batt letztendlich zu dem Fazit, daß hier "am Ende nur noch amputierte Wesen sich selbst zum Schweigen verurteilen" (9).

Auch Ingeborg Bachmanns Malina (1971) fällt nach Batts Ermessen in die Kategorie der "Identitätsproblematik", wobei hier "die mit der Gesellschaft zerfallene Schriftstellerindividualität [ ] nichts anderes mehr thematisieren [kann], als ihr Verhältnis zu sich selbst, das zugleich ihr Verhältnis zur Literatur bildet" (12). Gleichzeitig weist Batt den westdeutschen Schriftstellern eine generelle "Sprachskepsis" zu, die er auf eine gemeinsame Ursache zurückführt:

> Die Verzweiflung über den Kommunikationsverlust, der den auf sich selbst zurückgeworfenen Schriftsteller heimsucht, reibt sich letztlich an der Sprache, der jenes Unvermögen angelastet wird, das in Wahrheit seinen Grund in der auf reinen Ich-Ausdruck eingeschworenen Literatur hat. (11)

In dem 1978 posthum veröffentlichten Widerspruch und Übereinkunft[2] beschreibt Batt die im Gegensatz dazu stehende ostdeutsche Prosa, die sich "zu einer subtilen, oft mit großem Kunstverstand arrangierten Stimmungsprosa, die sich pathoslos als sozialistische zu erkennen gibt" (341), entwickelt hat. "In dem Maße nämlich, wie der Sozialismus die Muttermale der alten Ordnung abwirft" (351), müssen private und existentielle Probleme nicht mehr unterdrückt werden, sondern können frei und ohne Repressionen behandelt werden. Batt erkennt "die echte Kunstwirklichkeit", die anstelle der "schlichte[n] Reproduktion von Realität" getreten ist, wobei das "Reportagehafte

und Dokumentarische" zugunsten eines Realismus überwunden wurde, "der die gesellschaftlichen Prozesse durch das Prisma einer Autorenpersönlichkeit bricht" (357). Dem "zweifelhafte[n] Erzählen" (342), wie es nach Batts Ermessen in einigen westdeutschen Literaturwerken zu finden ist, stellt er die ostdeutsche Prosa, hier am Beispiel der von Anna Seghers veröffentlichten Novelle Überfahrt entgegen, in der gerade das Erzählen als "solidarische Aktion" thematisiert wird:

> Hier erscheint Erzählen nicht als stummes Vorsichhinsprechen, sondern als Aussprache, die des Gegenübers bedarf, als eine Gattungseigenschaft des Menschen; die sich freilich nur in einer Gesellschaft entfalten kann, wo die Menschen miteinander und nicht gegeneinander leben, wo sie kommunizieren. (342)

Die Behauptungen Kurt Batts blieben nicht ohne Reaktion seitens westdeutscher Literaturwissenschaftler. In dem 1983 von Wolfgang Emmerich publizierten Aufsatz "Der verlorene Faden. Probleme des Erzählens in den siebziger Jahren"[3], widerlegt der Autor anhand mehrerer Beispiele die von Batt so sehr hervorgehobene dialogische Erzählstruktur ostdeutscher Schriftsteller dieser Zeit. Die Erzählliteratur der DDR, so Emmerich, "wiederhole vielmehr einen Prozeß, der die (west)-europäische Erzählentwicklung zwischen ca. 1910 und 1930 kennzeichnet" (155). Mit Adornos Überlegungen zu "Form und Gehalt des zeitgenössischen Romans"[4], in denen der Verfasser den Roman für das geeigneteste Medium hält,

> die Verdinglichung aller Beziehungen zwischen den Individuen, die ihre menschlichen Eigenschaften in Schmieröl für den glatten Ablauf der Maschinerie verwandelt, die universale Entfremdung und Selbstentfremdung (412)

schlägt Emmerich den Bogen zur Erzählsituation in der DDR der siebziger Jahre, in der der "Konflikt zwischen den lebendigen Menschen und den versteinerten Verhältnissen"

(Adorno, 412) sich längst dahingehend entwickelt hat, daß "die Menschen den gleichen entlebendigenden Versteinerungen unterworfen [sind], denen die Verhältnisse bereits gehorchen".[5] Indem er sich auf Benjamin bezieht, der in seinem Essay "Krisis des Romans"[6] erklärt hatte: "Die Geburtskammer des Romans ist das Individuum in seiner Einsamkeit, das sich über seine wichtigsten Anliegen nicht mehr exemplarisch aussprechen kann, selbst unberaten ist und keinen Rat mehr geben kann" (176), erklärt Emmerich die DDR-Literatur der siebziger Jahre für nicht länger dialogisch:

> Wer nicht mehr beispielhaft Erfahrungen vermitteln, nicht mehr aus einer "vorgreiflichen Gemeinsamkeit der Orientierung" von Autor und Leser heraus erzählen kann, wer "selbst unberaten ist und keinen Rat geben kann", hat, willentlich oder nicht, das dialogische, kommunikative Erzählen aufgekündigt, ist beim "stummen Vorsichhinsprechen" angekommen.[7]

Diese Feststellung kommt einer harrschen Verwerfung aller Versuche ostdeutscher SchriftstellerInnen wie Strittmatter, Plenzdorf oder auch Ch. Wolf gleich, der Literatur ihres Landes neue Perspektiven zu geben.

Denn bereits zu Anfang der sechziger Jahre zeigen sich auch in der ostdeutschen Prosa "bemerkenswerte Neuerungen in der Erzählweise: Rückblenden, Zeitschichtung, innerer Monolog und Bewußtseinsstrom, ironische Brechung und Wechsel der Erzählerperspektive" (161) bilden Erzählstrukturen, die durch den aufkommenden Zweifel an der von Lukács entwickelten Totalitätstheorie begründet sind. Während Die Theorie des Romans[8] (1916) noch von dem Roman als der

> Epopöe eines Zeitalters [spricht], für das die extensive Totalität des Lebens nicht mehr sinnfällig gegeben ist, für das die Lebensimmanenz des Sinnes zum Problem geworden ist, und das dennoch die Gesinnung zur Totalität hat, (53)

geht eben jene Gesinnung zur Totalität auf Grund der politischen und historischen Umwälzungen verloren, mißtraut die sich neu entwickelnde Prosa der "objektiven" Chronologie, beginnt die geschlossene Form ihre Vormachtstellung zu verlieren.

Die von Lukács in den dreißiger Jahren ausgearbeitete Realismusauffassung, die das theoretische Fundament des "realistischen Sozialismus" bildete, wertete die Maßstäbe bürgerlicher Kunstproduktion aus dem 18. und 19. Jahrhundert als immer noch gültig: Das Kunstwerk sollte "alle wesentlichen objektiven Bestimmungen, die das gestaltete Leben objektiv determinieren, in richtigem, proportioniertem Zusammenhang widerspiegeln", wobei das Kunstwerk selbst sich dann "als eine Totalität des Lebens" präsentierte. Zugleich forderte Lukács ein in sich organisch und geschlossenes Kunstwerk und lehnte alle unorganische Offenheit - verstanden als Formalismus - ab. Darunter wurden gerade jene Techniken gezählt, die man ein halbes Jahrhundert später der ostdeutschen Erzählliteratur attestieren muß. Was sich zunächst nur in vereinzelten Darstellungen wie etwa in Christa Wolfs Juninachmittag ankündigte, nämlich gerade jene in den Vordergrund gerückten reflexiven Erzählmomente, wird zu einem wichtigen Kennzeichen des Erzählens der siebziger Jahre. In dem 1968 erschienenen Nachdenken über Christa T. verzichtet Christa Wolf sowohl in Form als auch in Inhalt auf narrative Kausaltität und arbeitet praktisch nur noch mit den technischen Mitteln der Montage. Heiner Müller formulierte die neue Richtung so:

> Die Not von gestern ist die Tugend von heute: Die Fragmentarisierung eines Vorgangs betont seinen Prozeßcharakter, hindert das Verschwinden der Produktion im Produkt, die Vermarktung, macht das Abbild zum Versuchsfeld, auf dem das Publikum koproduzieren kann.[9]

Hier wird noch einmal verdeutlicht, welche Konzeption die AutorInnen anstreben: die Brechung von alten Strukturen, um dem engagierten Leser das aktive Teilhaben zu ermöglichen. An dieser Stelle sei bereits auf die Übereinstimmungen der Müllerschen und Heinschen Wirkungsstrategie hingewiesen, da in beiden Fällen, wie übrigens auch bei Volker Braun ein Rezipient gefordert ist, der in der Lage ist, sich kritisch mit dem literarischen Text auseinanderzusetzen, ohne gleichsam eine Anleitung des Autors zu erhalten.

Ein weiteres Beispiel neuer Erzählstrukturen reflektiert sich in Fritz Rudolf Fries' Der Weg nach Oobliadooh (1966)[10], in welchem der Autor das bis dato in der DDR völlig unbekannte Thema des Pikaro in Gestalt des Romanciers Arlecq verarbeitet hat. "Alle, die wir draußen kennen, sind eigentlich hier. Und draußen laufen nur ihre Stellvertreter herum" (325), erklärt Arlecq seinem Freund nach einer "Sauftour", die für die beiden in einer psychiatrischen Anstalt endet. Hier manifestiert sich die Inversion von Vernunft und Unvernunft, indem das "Draußen" nur deshalb vernünftig erscheint, weil die herrschende Macht gerade diesem "Draußen" Vernunft zudiktiert. Gleichzeitig wird hier die Unlust am DDR-Alltag und die daraus erwachsende Ausweglosigkeit jeder nicht angepaßten Existenz thematisiert. Der Held der Geschichte, der sich des öfteren, losgelöst von der eigentlichen Erzählerfigur, seinen eigenen, schwer zu durchschauenden Bewußtseinsströmungen hingibt, präsentiert sich also in einem neuen, die Techniken der Moderne nutzenden Rahmen. Obwohl bei diesen herangezogenen Beispielen die Erzählperspektive noch nicht zu der verwirrenden Vielfalt eines Uwe Johnson gelangt ist, birgt jene neue Erzählweise eine Gefahr, die Emmerich so formuliert:

> Der Verlust von Totalität und Dialektik im vorgegebenen Sinn wird durch den unbestreitbaren Gewinn an konkreter Alltäglichkeit, an vordergründiger Wirklichkeitsnähe nicht einfach wettgemacht.[11]

In dem 1986 veröffentlichten Aufsatz "Die Hoffnung der Erzähler"[12] wendet sich Rüdiger Bernhardt gegen die von Emmerich generalisierte Typisierung ostdeutscher Erzählstrukturen. Zwar läßt er dessen Ansicht für die jüngere und mittlere Schriftstellergeneration gelten, doch weist er gleichzeitig auf jene Autoren hin, die "dem Leser ein von ihnen organisiertes und deutlich gewertetes Figurenensemble zur Verfügung stellen und sich in diesen Prozeß selbst einbringen" (678). Er erkennt in vielen neu entstandenen Werken den alten auktorialen Erzähler, der sich durch Hoffnung und Optimismus auszeichnet. In seinem Essay, das sich auf die Werke von H. Sakowski, C. Novak und U. Saeger bezieht, bestätigt er die These Kurt Batts, wenn er die soziale Funktion des Erzählers unterstreicht, in der jener "den Leser zum Partner werden [läßt]" (678). Auch weist er auf die veränderten Bedingungen innerhalb der Kommunikation hin, wenn er die "Einschaltungen" des auktorialen Erzählers hervorhebt, die es ermöglichen,

> daß seine Interessen, seine Weltkenntnis, seine Einstellung zu politischen, sozialen und moralischen Fragen, seine Voreingenommenheit gegenüber bestimmten Personen oder Dingen dem Leser zu einem Maßstab bei der Wertung des Geschehens werden. (679)

Doch während Bernhardt von einem auktorialen Erzähler ausgeht, dessen biographische Angaben so gewählt sind, "daß die fiktiven Erzähler als Medium der Erfahrungen des Schriftstellers erkennbar sind" (677), und somit die Ansichten dieses Schriftstellers zum Maßstab für den Rezipienten werden sollen, lehnt es der Autor Hein ab, "die moralische Haltung, die moralische Instanz"[13] zu sein, eben jene, die in der oben zitierten

Feststellung zum Ausdruck kommt. Stattdessen erkennt er: "Ich bin nicht klüger als mein Publikum, ich kann keine Richtung angeben. Ich bin so unberaten, wie mein Publikum" (347) und vertraut mit dieser Feststellung gleichzeitig darauf, "daß [s]ein Leser auch [s]ein Partner ist, der seine eigenen Erfahrungen einbringt" (348).

Kurzer hermeneutischer Exkurs

Wie aber geht ein Leser an diese Auslegung eines Textes heran? An die Antwort auf diese Frage scheint sich die ganze Geschichte der Hermeneutik anzuschließen, ein Betrachtungsfeld, daß hier nur insofern von Bedeutung wird, als es mit Gadamer offensichtlich bei einem Punkt angelangt ist, der für die hier zu diskutierenden Thesen von Interesse sein könnten. Denn wenn eines der Ziele dieser Untersuchung sein soll, die Partnerschaft zwischen dem Autor Hein und seinen LeserInnen aufzuzeigen, so spielen die theoretischen Erkenntnisse von Wahrheit und Methode[14] doch eine wichtige Rolle in der Entwicklung zur Rezeptionsästhetik hin und dem damit verbundenen Zusammenspiel von Autor und Leser.

Nach Gadamer ist das menschliche Dasein nicht nur ein auf zukünftige Möglichkeiten hin Entworfenes, sondern ebenso ein Abkünftiges, womit er die Idee des Vorverständnisses, wie sie bereits von Heidegger - wenn auch in anderer Form - postuliert wurde, wieder aufgreift:

> Wer einen Text verstehen will, vollzieht immer ein Entwerfen. Er wirft sich einen Sinn des Ganzen voraus, sobald sich ein erster Sinn im Text zeigt. Ein solcher zeigt sich wiederum nur, weil man den Text schon mit gewissen Erwartungen auf einen bestimmten Sinn hin liest. Im Ausarbeiten eines solchen Vorentwurfs, der freilich beständig von dem her

> revidiert wird, was sieh bei weiterem Eindringen in den Sinn ergibt, besteht das Verstehen dessen, was dasteht. (251)

Das Verstehen kann jedoch erst ermöglicht werden, wenn die Vormeinungen, die es einsetzt, nicht beliebige sind, sondern auf ihre Herkunft und Geltung geprüft worden sind. Gleichzeitig gilt es, den Begriff des Vorurteils, "der erst dureh die Aufklärung [ ] die uns gewohnte negative Akzentuierung findet" (255), in eben dieser negativen Bedeutung zu überwinden und ihn zur eigentliehen Bedingung des Verstehens zu erheben. Wenn die Aufklärung noeh zwisehen den durch Autorität entstandenen Vorurteilen, die zu Irrtümern führen können, und den Vorurteilen der Überlieferung unterschieden hatte, rehabilitiert Gadamer die beiden Begriffe, indem er die Autorität mit dem Akt der Erkenntnis und der Anerkennung verbindet, "die Erkenntnis nämlich, daß der andere einem an Urteil und Einsieht überlegen ist und daß daher sein Urteil vorgeht, d.h. vor dem eigenen Urteil den Vorrang hat" (264f.). Eine besonders von der Romantik verteidigte Form der Autorität, die Tradition, stellt sieh für Gadamer stets als "ein Moment der Freiheit und der Geschichte selber" (265) dar. Mit der "Auflösung des abstrakten Gegensatzes zwisehen Tradition und Historie, zwischen Geschichte und Wissen von ihr" (267) postuliert er das Verstehen selber "nicht so sehr als Handlung der Subjektivität [ ], sondern als Einrüeken in ein Überlieferungsgeschehen, indem sieh Vergangenheit und Gegenwart beständig vermitteln" (275). Während diese Zirkelbewegung des Verstehens in der hermeneutisehen Theorie des 19. Jahrhunderts mit Schleiermaeher noeh ganz am Text hin und her lief - ein Wort muß im Zusammenhang des ganzen Satzes gesehen werden, ein Satz im Zusammenhang des ganzen Textes, ete. - besehreibt der Zirkel das Verstehen nun als das

> Ineinanderspiel der Bewegung der Überlieferung und der Bewegung des Interpreten. Die Antizipation von Sinn, die unser Verständnis eines Textes leitet, ist nicht eine Handlung der Subjektivität, sondern bestimmt sich aus der Gemeinsamkeit, die uns mit der Überlieferung verbindet. (277)

Die Bedeutung eines literarischen Werkes erschöpft sich nach Gadamer niemals nur in den vermeintlichen Absichten des Autors. Vielmehr wird "eine jede Zeit einen überlieferten Text auf ihre Weise verstehen müssen, denn er gehört in das Ganze der Überlieferung, an der sie ein sachliches Interesse nimmt und in der sie sich selbst zu verstehen sucht" (280). Daraus entwickelt sich ein nie enden wollender Dialog zwischen Vergangenheit und Gegenwart, womit der Zeitabstand selbst zu einer positiven und produktiven Möglichkeit des Verstehens wird. Im Durchschreiten verschiedener kultureller oder oder auch zeitlicher Kontexte kann ein Text demnach völlig andere Bedeutungen erfahren, eine These, der sich der amerikanische Hermeneutiker E.D. Hirsch mit allen Mitteln zu erwehren versucht. In Validity in Interpretation[15] erschließt der Autor eine völlig andere Welt der Interpretation, wonach die Bedeutung eines Werkes immer identisch ist mit dem, was der Verfasser zum Zeitpunkt des Niederschreibens sagen wollte, ein Interpretationsverfahren im Gadamerschen Sinne also völlig unsinnig sei:

> Quite clearly, to view the text as an autonomous piece of language and interpretation as an infinite process is really to deny that the text has any determinate meaning, for a determinate entity is what it is and not another thing, but an inexhaustible array of possibilities is an hypostatization that is nothing in particular at all. (249)

Jegliche Sinnpotentiale des geschichtlichen Prozesses von sich weisend, läßt Hirsch zwar mehrere Interpretationen für ein literarisches Werk zu, schränkt diese jedoch

dadurch ein, daß sie in jenes "system of typical expectations and probabilities" (254) passen müssen, das vom Autor vorgegeben ist. Die Tatsache, daß verschiedene Rezipienten einen Text unterschiedlich auffassen, liegt nach Hirsch begründet in der Unterscheidung zwischen der Bedeutung als das Signifikat eines Textes und den Signifikanzen, die vom Leser hinzugefügt werden:

> The fundamental distinction overlooked by Gadamer is that between the meaning of a text and the significance of that meaning to a present situation. [ ] The meaning of a text is that what the author meant by his use of particular linguistic symbols. [ ] However, each time this meaning is construed, its meaning to the construer (its significance) is different. (255)

Bedeutung ist somit der semantische Wert eines Wortes oder Satzes im Text eines bestimmten Autors. Signifikanzen - so Hirsch - stellen hingegen eine Beziehung dar zwischen der vorgegebenen Bedeutung und einer Person, einer Idee oder auch einer bestimmten Situation: "Failure to consider this simple and essential distinction has been the source of enormous confusion in hermeneutic theory" (8). Inwieweit Hirsch hier recht behalten kann oder nicht, wird sich später an der Untersuchung der unterschiedlicher Rezeptionen von Heins Texten zeigen.

Die eher ausführlich gehaltenen Thesen Gadamers machen die Parallelen deutlich, die sich im Vergleich mit Heins eigenem Geschichtsbewußtsein herauskristallisieren. Wenn Gadamer die Gegenwart als etwas erkennt, das nur durch das Begreifen der Vergangenheit verständlich wird, äußert sich Hein in diesem Zusammenhang folgendermaßen: "Ohne Kenntnis meiner eigenen Geschichte oder der Geschichte meiner eigenen Gesellschaft kann ich ohnehin überhaupt keine Aussagen über meine Gegenwart und schon gar nicht über meine Zukunft machen." (Krzysztof,

351) Mit dieser Aussage rechtfertigt der Autor zwar zunächst einmal die Tatsache, daß seine Dramatik von überraschend vielen historischen Figuren getragen wird - auch in seinem erzählerischen Werk finden sich diese Figuren wieder - doch scheint sie gleichzeitig übergreifend auf die Gesellschaft zu zielen, als ein Appel an den einzelnen gleichsam, sich seiner Historizität bewußt zu werden, und in diesem Kontinuum auch zu leben, zu handeln und - im Gadamerschen Sinne - zu verstehen. Inwiefern sich dieses Verstehen bei Hein auf die Interpretation literarischer Texte bezieht, ist jedoch vorerst fraglich. Denn Hein äußert sich an anderer Stelle zu den Schwierigkeiten des Interpretierens an sich und scheint hier eine eigene hermeneutische Position zu beziehen. Der Grundtenor dieses Essays[16] bricht immer wieder hervor:

> Der Kommentar und die Interpretation zerstören das Kunstwerk, indem sie es zu ersetzen versuchen. Post festum erfolgt eine Überschreibung, ein Überschreiben des Textes, ein Übermalen des Bildes. Diese Überschreibung, Übermalung läßt das Werk noch immer hervorleuchten, scheinbar unangetastet, nun jedoch erklärt. (63)

Diesem Unbehagen an der Interpretation eines Textes stellt Hein eine mögliche Alternative entgegen. Das Schweigen als ein radikales Ende jeglicher Interpretation sieht Hein als "eine vornehme und stolze Annährung an das Kunstwerk [an], [ ] vielleicht die würdigste und angemessenste Art, auf Kunst zu reagieren. [ ] Schweigen ist der Ausdruck eines tiefen, sinnlichen Begreifens von Kunst, der Rest, der bleibt" (71). Doch erkennt er auch, daß selbst in diesem Schweigen schon wieder Interpretation enthalten ist, so daß im Endeffekt "das Kunstwerk an sich und für sich nur so lange [existiert], wie es verschlossen, versiegelt bleibt" (71). Doch ein Autor wie Hein, der ja gerade darauf baut, einen teilnehmenden und mitdenkenden Partner zu finden, kann solch eine

Tatsache schwerlich als letzte Wahrheit akzeptieren. Und so plädiert er "für Zurückhaltung, für Unsicherheit, für eine zögernde Annährung, [ ] für die jede Interpretation vorangestellte und sie abschließende einschränkende Wendung: nach meiner Meinung [ ] und Erfahrung" (72f.). Doch mit dem Terminus der Erfahrung scheinen wir wieder bei Gadamer angelangt zu sein, denn nichts anders bedeutet dessen Begriff des Vorverständnisses: Ein aus Erfahrungen geprägter Ideenentwurf, mit dem wir - nach Hein wenn auch zögernd, so doch möglichst kritisch - ein Werk angehen sollen.

Der Übergang von der Hermeneutik Gadamers zu der Rezeptionsästhetik Isers verdeutlicht, wie sich die Schwerpunkte verlagert haben. Galt Gadamers Interesse noch ausschließlich der Bedeutung des Werkes an einer geschichtlich-gesellschaftlichen Schnittstelle, so ist es nun der Leser, dessen Rolle im Rezeptionsprozeß untersucht wird. Doch obwohl Hein dem Rezipienten seiner Texte eine ganz besondere Rolle zuweist und er somit sicherlich in der Tradition der Rezeptionstheorie steht, sollte seine oben beschriebene Haltung zum Kunstwerk an sich jedoch nicht vergessen werden, da diese beiden Komponenten - wie sich an der Textanalyse zeigen wird - in einem engen Zusammenhang stehen.

Der Akt des Lesens

Die von Hein geforderte Partnerschaft zwischen Autor und Leser spiegelt sich auch in dem von Wolfgang Iser untersuchten Phänomen des impliziten Lesers wider.

Iser, der davon ausgeht, daß ein literarischer Text nur dann gut ist, wenn die mit ihm verbundene Aussage nicht explizit gemacht wird, fordert:

> The reader must be made to feel for himself the new meaning of the novel. To do this, he must actively participate in bringing out the meaning and this participation is an essential precondition for communication between the author and the reader.[17]

Der Leser erweist sich also im Idealfall als Produzent einer eigenen Wahrheit, die er in der Bedeutung eines Textes findet. Er allein ist es, der dem bis zu diesem Zeitpunkt toten Gegenstand eine Bedeutung geben kann und zwar durch den Akt des Lesens selber. Auch die Rezeptionstheorie geht davon aus, daß ein Leser in einem noch näher zu untersuchenden dynamischen Prozeß ein Werk konkretisiert und damit erst zum Leben erweckt. Diese 'Konkretisation' bezieht sich vor allem auf den von Roman Ingarden in seiner Abhandlung Das literarische Kunstwerk[18] geprägten Begriff der "Schicht der schematisierten Ansichten" (270), die jedem literarischen Kunstwerk innewohnt. Daß diese Ansichten nur in ihrer schematisierten Form auftreten können, liegt nach Ingarden darin begründet, daß sie

> nicht durch das Erleben irgendeines psychischen Individuums erzeugt [werden], sondern den Grund ihrer Bestimmung und ihrer im gewissen Sinne potentiellen Existenz in den durch die Sätze entworfenen Sachverhalten bzw. in den durch die letzteren dargestellten Gegenständen [haben]. (281)

Das wiederum bedeutet, daß der Leser durch Entgegensetzung eigener, vormals erlebter Erfahrungen diese Ansichten ergänzt, wobei er - nach Ingarden - nie in der Lage ist, "ganz genau dieselben Ansichten [zu] aktualisieren, die der Autor des Werkes durch den Bau des Werkes vorbestimmen wollte" (282). Diesen Gedankengang erneut aufnehmend, schließt Iser in The Act of Reading[19] auf das Vorhandensein zweier Pole

eines literarischen Werkes: "The artistic pole is the author's text and the aesthetic is the realization accomplished by the reader" (21). Obwohl der Verstehensakt in gewisser Weise natürlich von den Strukturen des Textes geleitet wird, offenbart der Text doch immer einen gewissen Modus der Unbestimmtheit, die leicht als Willkür gedeutet werden könnte. Diese Unbestimmtheiten eines Textes werden bei Iser aber gerade zu den Elementen, die den Text befähigen, mit dem Leser zu kommunizieren, wobei die Relativität dieser Unbestimmtheit das weite Spektrum der möglichen Konkretisierungen bewirkt, und diese, da auf individueller Erfahrung basierend, alles andere als willkürlich sind. Iser weist jedoch auch auf die Gefahr hin, das literarische Werk mit dem, durch Interpretation entstandenen Ergebnis zu verwechseln. Diese Verwechslung kann aber nur zustandekommen, weil der Text selbst diese Ergebnisse zumindest potentiell in einem Maße vorstrukturiert, daß der Rezipient sie in Übereinstimmung mit seinen eigenen Selektionsprinzipien aktualisieren kann. Iser folgert daraus:

> Literary texts initiate 'performances' of meaning rather than actually formulating meanings themselves. Their aesthetic quality lies in this 'performing' structure, which clearly cannot be identical to the final product, because without the participation of the individual reader there can be no performance. (27)

Die dynamische Struktur des Leseprozesses realisiert sich in der Interaktion zwischen Text und Rezipienten. Ausgehend von den (nach Ingarden) sogenannten "intentionalen Satzkorrelaten" (196), verdeutlicht Iser, wie die einzelnen Sätze innerhalb eines Textes bereits interagieren, indem sie sich immer als Indikatoren für etwas erweisen, das erst noch beschrieben werden muß. Damit wird gleichzeitig der Imaginationsprozeß des Lesers in Gang gesetzt, durch den die Verknüpfung der Sätze zu

einem sinntragenden Ganzen erfolgt. Im Gegensatz zu Gadamer jedoch, der von einem gewissen Erwartungshorizont ausging, mit dem der Rezipient einem Text begegnet, weist Iser dieses Konzept zurück: "For the more a text individualizes or confirms an expectation it has initially aroused, the more aware we become of its didactic purpose, so that at best we can only accept or reject the thesis forced upon us."[20] Satzkorrelate dieser Art glaubt Iser jedoch in den wenigsten literarischen Texten zu erkennen, "for the expectations, they [the sentence correlatives, S.H.] evoke tend to encroach on one another in such a manner that they are continually modified as one reads" (278). Das bedeutet, daß jedes Satzkorrelat einen bestimmten Horizont eröffnet, der aber sofort von den nachfolgenden Sätzen entweder modifiziert oder gar in seiner Bedeutung völlig verändert wird. Auf diese Weise arbeitet sich der Rezipient praktisch durch den gesamten Text, wobei vermittels eines beständigen Changierens zwischen bereits vorhandenem und neu hinzukommendem Material vor dem geistigen Auge des Lesers ein Bedeutungszusammenhang entsteht. Der literarische Text aktiviert also die uns eigenen Potentiale, und ermöglicht auf diese Weise, jene Welt zu kreieren, die der Text repräsentiert:

> The product of this creative activity is what we might call the virtual dimension of the text, which endows it with its reality. This virtual dimension is not the text itself, nor is it the imagination of the reader: it is the coming together of text and imagination. (279)

Der hier beschriebene dynamische Prozeß weist zugleich auf die einem jeden literarischen Text innewohnenden Lücken, vom Autor gleichermaßen absichtlich geschaffene Auslassungen, die Raum für die eigene Imagination lassen. Das Ausfüllen dieser Lücken wird sogar zwingend, da sonst der Bedeutungsfluß unterbrochen wird.

Besonders in modernen Texten, die sich teilweise sehr fragmentarisch präsentieren, wird dieser Prozeß zum unumgänglichen Mittel, sich dem literarischen Werk zu nähern. "He removes them by a free play of meaning-projection and thus by himself repairs the unformulated connections between the particular views."[21] Es muß jedoch an dieser Stelle bemerkt werden, daß dieses sich sehr liberal anmutende Interpretationsmuster durch die Tatsache eingeschränkt wird, daß Iser den Text gleichzeitig in einem gewissen Rahmen gepreßt sehen will: "While expectations may be continually modified, and images continually expanded, the reader will still strive, even if unconsciously, to fit everything together in a consistent pattern" (283). Mit der hier geforderten Konsistenz wird dem Kunstwerk somit jegliche Diskontinuität auf der Ebene der Bedeutungsbildung abgesprochen, eine Tatsache, die sich für den einzelnen Rezipienten u.U. als problematisch erweisen könnte. Damit, denke ich, lassen sich die theoretischen Ansätze Isers nur bedingt auf den Rezeptionsprozeß bei Hein anwenden. Das vom Autor geforderte dialogische Prinzip beinhaltet ja gerade auch die Tatsache, daß wir den Text nicht notwendigerweise zu einem konsistenten Ganzen auflösen, sondern auftretende Widersprüche zwar erkennen, aber auch - wenn nötig - zu akzeptieren. Denn die erzählerische Welt Heins stellt sich nicht in vollendeter Harmonie dar, und daran können wir auch durch den Akt des Lesens nichts ändern.

Der Rezipient wird in einem literarischen Werk immer nach einer Erfahrung suchen, die ihm in gewisser Weise bekannt vorkommt, etwas womit er sich identifizieren kann. Seine ganz individuelle Weltanschauung findet er natürlich nicht, dazu ist der Autor selbst zu sehr Individuum. Das dem Leser familiär Erscheinende wird sich

daher immer in einer leicht veränderten Form präsentieren und möglicherweise auch in seiner negierten Form auftreten. Iser führt jedoch aus, daß gerade die eigenen Erfahrungen das Erkennen eines Textes verhindern: "Indeed, it is only by leaving behind the familiar world of his own experience that the reader can truly participate in the adventure the literary text offers to him".[22] Auch das scheint mir wieder eine Einschränkung des Interpretationsprozesses zu sein, da der Rezipient hier mit einer seltsamen 'Leere' im Kopf den literarischen Text angehen soll, wobei ihm gleichsam jegliche Vergleichsmöglichkeiten abhanden gehen. Dennoch müssen gerade diese Abweichungen und Widersprüche von der eigenen Erfahrungswelt erkannt und reflektiert werden. Auf diese Weise gelangt der Leser zu einer nur für ihn geltenden Wahrheit, die sich bei einem zweiten Lesen des Textes wiederum als schon nicht mehr haltbar erweisen kann. Besonders in der Rezeption von Ost und West-Lesern scheint mir die unterschiedliche Erfahrungswelt von besonderer Bedeutung zu sein. Ein Text wie bspw. Der fremde Freund wird dies verdeutlichen.

Lacans Sprachpsychologie

Lacans Untersuchungen zur Sprache des Unbewußten sind, wenn inzwischen auch schon oft bemüht, ein unerläßlicher Leitfaden in der Erschließung literarischer Werke. Die hier zu diskutierenden Texte bieten sich geradezu an, Lacansches Gedankengut auf sie zu applizieren und dadurch möglicherweise einen besseren Zugang zu der Prosa Heins zu finden. Obwohl als hinreichend bekannt vorausgesetzt, möchte

ich eine grobe Skizze der Überlegungen Lacans zeichnen, damit meine Vorgehensweise klar wird.

Das Object von Lacans theoretischem Diskurs ist die Sprache des Unbewußten, bzw. das Unbewußte als Sprache. In dem Aufsatz "The function and field of speech and language in psychoanalysis"[23] stellt Lacan die Unzulänglichkeit menschlicher Kommunikation dar und die daraus folgende Isolierung der betroffenen Gesprächspartner. Ausgehend von der Psychoanalyse, bei der sich die Sprache als einziges Medium der Verständigung erweist, verdeutlicht er, daß es keine sprachliche Äußerung gibt, die ohne Antwort bliebe, "even if it is met only with silence, provided that it has an auditor; this is the heart of its function in analysis" (40). Die Reden, in denen wir uns im Rahmen der Ordnungen verständigen, in die wir kulturell integriert sind, nennt Lacan die "leere Rede". Was manifestiert sich nun in dieser "leeren Rede"?

> It was the appeal to the very principle of truth, through which other appeals resulting from humbler needs will vacillate. But first and foremost it was the appeal of the void, in the ambiguous gap of an attempted seduction of the other by the means on which the subject has come compliantly to rely, and to which he will commit the monumental construct of narcissism. (40)

Sprache wird hier zu einem Appell an den anderen, sich mit den Mitteln verführen zu lassen, auf denen sein Narzismus basiert. Dieser Narzismus ist die elementare Organisationsform unseres Seelenlebens. Es entsteht bereits während dem in der frühesten Kindheit durchlaufenen 'Spiegel-Stadium', bei dem sich das Kind als zusammenhängende und bedeutungsvolle Gestalt, d.h. als liebenswert und geliebt erfährt. Durch die sichtbare Einheit im Spiegelbild verführt, wird das Kind nun versuchen, ein Ich zu bilden, das in sich zentriert ist und aus Idealen besteht, die es

liebt und liebenswert machen. Ersichtlich ist dieser Konstitutionsprozeß des Ich ein rein imaginärer: Das Ich entwirft sich dank der Liebe der Mutter in 'Bildern', die Idealen, aber keiner Wirklichkeit entsprechen. In dieser imaginären Phase jedoch, in der das Kind noch nicht zwischen Subjekt und Objekt unterscheidet, beginnt mit dem Auftritt des Vaters nicht nur der von Freud dargestellte Ödipus-Komplex, sondern gleichzeitig mit der folgenreichen Entdeckung des Geschlechtsunterschiedes wird die Sprache zum wichtigsten Mittel, abwesende Objekte zu benennen. Die vormals zwischen Mutter und Kind herrschende Symbiotik wird durch den Spracherwerb unterbrochen, so daß sich das Kind von nun an in der von Lacan benannten "symbolischen Ordnung" wiederfindet, die sich allerdings hauptsächlich als 'Vater-Ordnung' darstellt. In dieser Ordnung wird dem Ich, wie den Dingen ein Ort zugewiesen, an dem sie distinguierbar und integriert sind. Das Ich erhält eine soziale Identität und Rolle, die es mit seinen idealen Ich-Bildungen vereinbaren muß. Dies gelingt nur, wenn es dem Ich gelingt, die Differenz zwischen ursprünglichem und sozialem Ich zu verdrängen. Dem Begehren nach der nicht mehr vorhandenen Mutter entspricht einer Trennung von dem, was Lacan als das "Reale" bezeichnet. Menschliche Sprache jedoch funktioniert nur auf Grund eines solchen Mangels und solcher Abwesenheiten realer Objekte. Was Lacan nun mit seinem Terminus der "leeren Rede" versucht zu beschreiben, ist nichts anderes als ein Sprechen, das einerseits den Regeln der etablierten Ordnung folgt und andererseits die Markierungen trägt, die auf die Suche nach eben diesem Abwesenden verweisen. Das Subjekt bewegt sich dabei an einer endlosen Kette von Signifikanten, ohne jedoch jemals wieder die ursprüngliche Einheit erlangen zu können. In der langen Reihe

solcher Versuche, das in den symbolischen Ordnungen negierte Ich zur Sprache zu bringen, steht schließlich auch der Analytiker. Da das Ich auf der Suche nach seinem verdrängten Ich zugleich in das Ich verliebt ist, das es nicht ist - das symbolische Ich nämlich - besteht es darauf, auf der Ebene der symbolischen Ordnung zu reden. Eine Weigerung des Analytikers, sich auf diese Ebene zu begeben, führt unweigerlich zur Agression und Frustration des Patienten. Woher rührt nun die Frustration des Subjektes? Es ist weniger der Analytiker, der durch Schweigen oder gar eine anerkennende Antwort diese Emotionen hervorruft. Vielmehr liegt diese Frustration im Diskurs des Subjektes selbst begründet, das erkennen muß,

> that this being [of his] has never been anything more than his construct in the imaginary and that this construct disappoints all his certainties. For in this labour which he undertakes to reconstruct *for another*, he rediscovers the fundamental alienation that made him construct it *like another*, and which has always destined it to be taken from him *by another*. [Hervorh. im Text] (42)

Das in der Psychoanalyse so häufig verwendete Mittel der 'freien Assoziation', dieses Durcharbeiten der Rede, um sich bei dem anderen verständlich zu machen, resultiert hier für das Subjekt in der Erkenntnis jener [uralten] Entfremdung, die durch den Verlust der Mutter eingeleitet wurde und auch im Laufe der Zeit durch den unmöglichen Versuch der Identifikation nicht aufgehoben werden konnte. In dem Versuch, die eigene Lebensgeschichte neu zu konstruieren, muß das Subjekt begreifen, daß das erarbeitete Oeuvre nicht das seine ist, sondern das eines anderen. Aufgabe des Analytikers soll es nun sein, aus der leeren Rede das herauszuhören, was wirklich gehört werden will. Lacan nennt dies "a direct transaudition of the unconscious by the unconscious" (45).

Die hier vorgestellten - und nur knapp zusammengefaßten - Theorien beinhalten offensichtlich einen wichtigen Aspekt in der Rezeption von literarischen Texten. Heins fiktive Figuren sind - so soll es diese Untersuchung zeigen - als Subjekte gestaltet, die eine symbolische Ordnung in den Griff genommen und von sich selbst entfremdet hat. Ihre Rede ergeht als 'leere Rede'. Wenn sie sprechen, so äußern sie das, was ihr Gesprächspartner hören will, wobei es sich hier lediglich um die Bestätigung dessen handelt, als was sie meinen, auf sanktionierte Weise liebenswert zu sein. Versuchen sie, sich in dieser leeren Rede selbst zu erklären, so sprechen sie vergeblich über jemanden, der, sogar wenn er das getreue Abbild ihrer selbst wäre, nie eine Einheit mit seinem eigenen Begehren bilden kann (Lacan, 45). Solche der eigenen Identiät verlustig gegangenen Figuren bestimmen das Oeuvre Heins. Wir denken hier bspw. an die Ärztin Claudia, den Tangospieler Dallow oder auch an den Hofhistoriographen Racine. Suchen diese Gestalten in den einzelnen Texten auch keinen Psychoanalytiker auf, der die "direkte Transaudition des Unbewußten" vornehmen könnte, findet sich der Rezipient eben in dieser Rolle wider. Er ist es, der zwischen den leeren Worten der Protagonisten jene verdeckten Wahrheiten entdecken und reflektieren muß. Wenn es Hein als einer seiner Aufgaben ansieht, in einen Dialog mit seinem Leser zu treten, entsteht bei der oben beschriebenen Konstellation nun gleichsam ein Dialog auf einer zweiten Ebene, wobei hier nicht mehr der Autor, sondern die literarischen Figuren den 'Gesprächspartner' darstellen. Daß diese Kommunikationen durch ein dicht verwobenenes Netz auktorialer Möglichkeiten miteinander verbunden sind, steht außer Frage.

Ein weiterer Punkt, den Lacan aufgreift, und der sich mühelos in die Vorgehensweise Heins einfügen läßt, ist die von Freud und Breuer eingeführte Methode der "talking cure" (46), die Heilung durch Benennen also. Die beiden Analytiker fanden heraus, daß das eigentliche pathogene Erlebnis eines Patienten die traumatische Erfahrung gleichermaßen synchronisiert. Das pathogene Erlebnis aber konnte als solches sichtbar gemacht werden, "because the putting into words of the event (in the patient's 'stories') determined the lifting of the symptoms" (46). Nach Lacan wird diese Benennung eines Ereignisses selbst zum Verbum, ja zum Epos, indem das Subjekt seinen eigenen Ursprung vergegenwärtigt. Diese auf hypnotischer Erinnerung basierenden Vorgänge präsentieren sich dem Analytiker in ihrem Ergebnis als nicht eindeutig bewertbar. Dies liegt jedoch nicht an dem zwischen Realität und Imaginärem schwankenden Inhalt, da es in beidem begründet liegt, sondern an der Tatsache, "that it [the recollection, S.H.] presents us with the birth of truth in speech, and thereby brings us up against the reality of what is neither true nor false" (47). Nach Lacan stellt sich die Lebensgeschichte eines Menschen als eine Erfindung dar, und zwar dergestalt, daß das sich erinnernde Subjekt immer versuchen wird, seine Vergangenheit so anzulegen, daß sich aus bereits Vergangenem die Entstehung darauf folgender Entwicklungen ableiten lassen kann. Damit wird Geschichte zu einem Prozeß, "in which conjectures about the past are balanced aginst promises of the future [ ]" (48). Dieser Versuch wird jedoch immer zu einer Vergangenheit führen, die sich außerhalb des Selbstbewußtseins in einem Netz von verschiedenen Bedeutungen manifestiert, wobei diese Bedeutungen unbewußt bleiben. Die Wortwerdung dieses Unbewußten beschreibt Lacan dadurch, daß

das Subjekt den konkreten Diskurs wählt, um vergangene Erlebnisse zu beschreiben. Dieser konkrete Diskurs steht dem Subjekt bei der Wiederherstellung der Kontinuität des bewußten Diskurses nicht zur Verfügung. Für den Analytiker kann der konkrete Diskurs jedoch den Einblick in die Wahrheit des Subjektes geben.

Als Rezipient stehen uns diese Mittel in der Beurteilung literarischer Figuren gewöhnlich nicht zur Verfügung. Wie sich im Laufe der Textanalyse jedoch zeigen wird, versucht ein Teil der Heinschen Figuren tatsächlich diesen Weg der Vergangenheitskonstruktion zu gehen, mit welchen Erfolgen, soll vorerst dahingestellt sein. Doch gibt es einen weiteren Grund, warum die Methode des Benennens hier Eingang findet. Hein hat mehrfach seine Schreibmotivation mit ähnlichen Worten begründet. In Kapitel 4 wird darauf in ausführlicher Weise eingegangen werden, doch sei an dieser Stelle bereits erwähnt, daß es auch für Hein das Benennen eines Zustandes ist, "die Chronik, die Beschreibung, die zu Aufsehen, zu Erregung, zu Maßnahmen führt."[24] Ich denke, diese Auffassung läßt sich mit den oben beschriebenen Vorgängen der "Heilung durch Benennen" insofern vergleichen, als es Hein ja gerade mit seinen Texten und dem Sichtbarmachen der eigentlichen Zustände gelingt, die krankhaften Symptome einer Gesellschaft zwar nicht verschwinden zu machen, aber doch möglicherweise deren Aufhebung zu initiieren.

Das dialogisch-'ideologische' Prinzip

Einen letzten hier zu erwähnenden Ansatz in der dialogischen Theorie liefert der russische Philosoph Mikhail Bakhtin, der zusammen mit Valentin Voloshinov und Pavel

Medvedev in der sog. Bakhtin-Gruppe seine Thesen zum dialogischen Prinzip veröffentlichte. Und obwohl sich die Gruppe überraschenderweise so gut wie gar nicht mit der Rolle des Lesers in diesem Prozeß auseinandersetzt - der thematische Schwerpunkt liegt sowohl im dialogischen Prinzip des gesprochenen Diskurses als auch in dem innerhalb geschriebener Texte - soll an dieser Stelle doch zumindest der Versuch unternommen werden, einige der Theorien auf das Verhältnis von Autor und Leser und hier im Besonderen den zu untersuchenden Kommunikationsprozeß zwischen Hein und seinen Rezipienten zu übertragen. Als ein zentraler Punkt der Bakhtinschen Philosophie gilt sicherlich die Aussage, daß nichts gesagt, gemeint oder gar sein kann ohne die sich hin und her bewegende Präsenz eines Adressaten. Nicht nur sind beide Sprecher in einer Konversation unterschiedliche Individuen, sondern auch ihre Äußerungen werden sich immer unterschiedlich gestalten. Dennoch - so Bakhtin - sind all diese Ungleichheiten in der dialogischen Beziehung zusammengehalten. In Marxism and Philosophy of Language[25] - einem Text aus dem Jahre 1929, der zwar Voloshinov als Autor nennt, von der Forschung dennoch fast ausnahmslos Bakhtin zugeordnet wird[26] -, finden wir folgende Formulierung:

> A word is a bridge thrown between myself and another. If one end of the bridge belongs to me, then the other depends on my addressee. A word is a territory shared by both addresser and addressee, by the speaker and his interlocutor. (86)

Der Prozess des verbalen Austausches, die individuelle Äußerung in Antizipation einer Erwiderung also, wird hier zum essentiellen Untersuchungsgegenstand. An wenigen Stellen scheint in diesem Text auch die Rolle des Lesers zumindest andeutungsweise in die Überlegungen mit aufgenommen zu sein. In dem Kapitel über 'Verbale

Äußerungen' verdeutlicht Voloshinov, daß der Dialog nicht nur ein Phänomen des Sprechens an sich ist:

> Dialogue, in the narrow sense of the word, is, of course, only one of the forms - a very important form, to be sure - of verbal interaction. But dialogue can also be understood in a broader sense, meaning not only direct, face-to-face, vocalized verbal communication between persons, but also verbal communication of any type whatsoever. A book, i.e., *a verbal performance in print* [Hervorh. im Text], is also an element of verbal communication. It is something discussable in actual, real-life dialogue, but aside from that, it is calculated for actual perception, involving attentive reading and inner responsiveness, and for organized printed reaction [ ]. (95)[27]

Auch in Marxism and Philosophy of Language finden sich Anhaltspunkte zu dem umstrittenen Thema der Bedeutungsbildung, hier allerdings mehr einer Richtung folgend, die den beispielsweise von Hirsch vorgegebenen Thesen entgegenstehen. Vielmehr erkennt auch Voloshinov, daß Bedeutung sich erst aus der Interaktion zwischen Sprecher und Zuhörer - und wir folgern daraus somit auch zwischen Autor, dem Text und Rezipienten - ergibt:

> Therefor, there is no reason for saying that meaning belongs to a word as such. In essence, meaning belongs to a word in its position between speakers; that is, meaning is realized only in the process of active, responsive understanding. Meaning does not reside in the word or in the soul of the speaker or in the soul of the listener. Meaning is the effect of interaction between speaker and listener produced via the material of a particular sound complex. It is like an electric spark which occurs only when two different terminals are hooked together. (102f.)

Diese Aussage scheint ähnlich den Thesen Heins zu sein. Die Interaktion als ein zentrales Merkmal des funktionierenden Dialoges, wobei Autor und Rezipient sich über das Textgefüge verständigen. Die jeweils individuelle Interaktion läßt gleichzeitig auf die Vielzahl möglicher Bedeutungszumessugen schließen, die jeder einzelne Rezipient

in den Verständigungskreislauf mit einbringt. Der von Volshinov angeführte Vergleich des elektrischen Funken, der bei dieser Interaktion überspringt, macht gleichsam die Spannung deutlich, die mit der individuellen Bedeutungsbildung einhergeht.

Ein großer Teil dieses Textes dient dem Autor dazu, die objektivistische Linguistik Saussures zu demontieren und zu zeigen, daß das dialogische Prinzip eher eine Philosophie des Satzes als des Zeichens ist. Die unterschiedlichen Positionen von Saussure und Bakhtin sind in der Forschung mehrfach unterstrichen worden. Holquist[28] führt in seiner Bakhtin-Analyse aus, wie beide Theoretiker zunächst von der gleichen Annahme ausgehen, daß Sprache aus der Sicht des tatsächlich Sprechenden betrachtet werden müsse, und nicht mehr von den antiken Sprachen her verstanden werden solle. Doch während Saussure zwischen der konkreten sprachlichen Äußerung (parole) und der Sprache als System (langue) unterscheidet und seine Sprachwissenschaft nicht nur auf diese auftretende innere Dualität gründet, sondern gleichzeitig deren Verhängnis zu erkennen glaubt - "We cannot put it [the speech] into any category of human facts, for we cannot discover its unity"[29] -, verlagert Bakhtin die Aufmerksamkeit von dem abstrakten System der 'langue' zu den konkreten Äußerungen des Individuums und kommt so zu einer völlig anderen Wertung der Sprache. Sie ist nun nicht mehr unvereinbar dualistisch im Saussureschen Sinne, sondern muß von der Tatsache her begriffen werden, daß jede sprachliche Äußerung in Bezug auf einen anderen verstanden werden muß, wobei die Bedeutung des Zeichens sich aufgrund gesellschaftlicher oder zeitlicher Komponenten ständig verändern kann. Saussure hingegen - so Holquist - endet mit seiner Betrachtungsweise in einer Sackgasse:

> Having recognized the duality and its attendant complexities, he quickly retreats into the conceptual safety of an either/or position. In other words, Saussure abandons the self in the service of the other. (46)

Das Selbst im Dienste des anderen ist es aber gerade, worauf Bakhtin seine Theorien stützt, das dialogische Prinzip nämlich, wonach es keine Äußerung ohne das Vorhandensein eines Adressaten gibt.

Marxism and the Philosophy of Language läßt dennoch auch erkennen, daß das dialogische Prinzip - zumindest wie es die Bakhtin-Gruppe versteht - ein rein marxistisches ist, insofern, als es auf einem "sozialen" Vertrag zwischen Sprecher und Adressaten begründet ist. Anhand des Zeichenverständnisses Voloshinovs sind die Parallelen zur Äußerung an sich unschwer zu erkennen:

> Every sign, as we know, is a construct between socially organized persons in the process of their interaction. Therefore, *the forms of signs are conditioned above all by the social organization of the participants involved and also by the immediate conditions of their interaction.* [Hervorh. im Text] (21)

Mit Voloshinov könnte man also sagen, daß auch jede Äußerung, ob gesprochen oder geschrieben, aus einem soziohistorischen Kontext heraus gemacht wird und damit auch einen ideologischen Anstrich bekommt. Ob diese Schlußfolgerung für Hein zutrifft, scheint mehr als fraglich. Noch einmal sei deshalb an dieser Stelle auf die Rolle hingewiesen, in der sich Hein gerade nicht gesehen haben möchte:

> Es geht nicht mehr darum, den Uninformierten aufzuklären, sondern [ ] in einen Dialog mit einem anderen Menschen zu treten, der über die gleiche Vielzahl von Informationen verfügt. Und es geht in meiner Konzeption da weitaus mehr um Dialog, ich bin da nicht weniger belehrbar als vielleicht ein anderer. Dialog ist ja das Gegenteil von Belehren. (Hammer, 12)

Das dialogische Prinzip als ideologische Wunderwaffe also, wie sie sich spätestens mit Einsetzen des sozialistischen Realismus' etablieren sollte - daß daraus schnell ein monologisches Mittel parteilicher Beinflussung wurde, ist bekannt -, scheint offensichtlich keinen Platz in Heins Ästhetik zu finden. Vielmehr weist Hein immer wieder darauf hin, daß seine Texte nicht nur aus seinem eigenen Erfahrungsbereich stammen, sondern auch hauptsächlich für ihn selber wertvoll sind:

> Ich habe keine Rezepte, wie Menschen leben sollen. Was ich schreibe, hat Gültigkeit eigentlich allein für mich. Ich glaube, daß alle Literatur im Grunde für einen selbst geschrieben wird: Ein Autor verständigt sich mit sich selbst, und nur da, wo das einigermaßen gelingt, vermögen die entstandenen Texte für andere von Interesse zu sein.[30]

Anmerkungen

1. Gabriele Wohmann, Ernste Absicht (Neuwied: Luchterhand, 1970)

2. Kurt Batt, Widerspruch und Übereinkunft. Aufsätze zur Literatur (Leipzig, Reclam, 1978)

3. Wolfgang Emmerich, "Der verlorene Faden. Probleme des Erzählens in den siebziger Jahren," Literatur des DDR in den Siebziger Jahren, ed. P.U. Hohendahl and P. Herminghouse (Frankfurt: Suhrkamp, 1983) 153-192.

4. Theodor W. Adorno, "Form und Gehalt des zeitgenössischen Romans," Akzente 1.5 (1954): 410-416.

5. Wolfgang Emmerich, "Der verlorene Faden" 157.

6. Walter Benjamin, "Krisis des Romans," Romantheorie. Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland seit 1880, ed. Eberhardt Lämmert (Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1975)

7. Wolfgang Emmerich, "Der verlorene Faden" 157.

8. Georg Lukács, Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik (Darmstadt: Luchterhand, 1965)

9. Heiner Müller, "Ein Brief," Heiner Müller. Material. Texte und Kommentare. ed. Frank Hörnigk (Göttingen: Steidl, 1989) 38.

10. Fritz Rudolf Fries, Der Weg nach Oobliadooh (Frankfurt: Suhrkamp, 1966)

11. Wolfgang Emmerich, "Der verlorene Faden" 170.

12. Rüdiger Bernhardt, "Die Hoffnung der Erzähler," Weimarer Beiträge 32.4 (1986): 675-683.

13. Krzysztof Jachimczak, "Gespräch mit Christoph Hein," 347.

14. Hans-Georg Gadamer, Wahrheit und Methode (Tübingen: Paul Siebeck, 1965)

15. E.D. Hirsch, Validity in Interpretation (New Haven: Yale University Press, 1967)

16. Christoph Hein, "Leserpost oder Ein Buch mit sieben Siegeln," Die fünfte Grundrechenart (Frankfurt: Luchterhand, 1990) 57-73. Im folgenden wird aus dieser Ausgabe unter dem Sigle FGR zitiert.

17. Wolfgang Iser, The Implied Reader (Baltimore, London: Johns Hopkins University Press, 1974) 30.

18. Roman Ingarden, Das literarische Kunstwerk (Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1960)

19. Wolfgang Iser, The Act of Reading (Baltimore, London: Johns Hopkins University Press, 1978)

20. Wolfgang Iser, The Implied Reader 278.

21. Wolfgang Iser, "Indeterminacy and The Readers Response," Aspects Of Narrative, ed. J. Hillis Miller (New York, London: Columbia University Press, 1971) 12.

22. Wolfgang Iser, The Implied Reader 282.

23. Jacques Lacan, "The function and field of speech and laguage in psychoanalysis," Écrits. A selection, trans. Alan Sheridan (New York: Norton, 1977)

24. Christoph Hein, "Worüber man nicht reden kann, davon kann die Kunst ein Lied singen," SCH 11.

25. Valentin Voloshinov, Marxism and Philosophy of Language, trans. Ladislav Matejka and I.R. Titunik (Cambridge: Harvard University Press, 1986)

26. Wenn sich auch im folgenden auf Voloshinov als Autor bezogen wird, so geschieht das aus Gründen der Vereinfachung und nicht, um die Autorenschaft Bakhtins in Zweifel zu stellen.

27. Die Forschung kann bisher nur auf ein weiterführendes Essay über Bakhtin und den Leser zurückgreifen. [D. Shepherd, "Bakhtin and the reader," Bakhtin and Cultural Theorie, ed. K. Hirschkop and D. Shepherd, (Manchester: Manchester University Press, 1989) 91-108.] Shepherd versucht in seiner Analyse die wenigen Verweise auf den Leser in Bakhtins Theorie aufzuzeigen und diese den dem von Iser konzipierten impliziten Leser und den von Stanley Fish benannten 'interpretative communities' zur Seite, bzw. entgegenstellen. Während für Iser "the literary text enables its readers to transcend the limitations of their own real-life situation" (The Act, 79, 227) sieht Bakhtin den Leser als "the soul of the author. In this understanding the ideal listener is essentially a mirror image of the author, replicates him." (Zitiert nach Shepherd, 94) Im Vergleich mit Fish, dessen Thesen sich größtenteils auf die Bedeutung eines Textes innerhalb der interpretierenden Gemeinschaft beziehen, und der postuliert, daß "words always and only mean one thing, although that one thing is not always the same" (zitiert nach Shepherd, 98), kommt Shepherd zu dem leicht sarkastischen Schluß: "The constituive tension, the historically conflictual dynamic of discourse insisted on by Bakhtin is reduced by Fish to the stasis of an ill-defined situationality" (98).

28. Michael Holquist, Dialogism. Bakhtin and his World (New York: Routledge, 1990)

29. Ferdinand de Saussure, Course in General Linguistics, zitiert nach Holquist, 42.

30. Christoph Hein, COB 324.

KAPITEL 4
"SCHREIBEN, UM HOFFEN ZU KÖNNEN"
VERSUCH EINER ÄSTHETIK

Die Ästhetik und Poetologie Christoph Heins läßt sich trotz zahlreicher Stellungnahmen des Autors nur sehwerlieh in einen alles umsehließenden Rahmen fassen. Allein die Tatsaehe, daß Hein zu den wenigen Künstlern zählt, die sieh sowohl in der Dramatik als aueh im erzählerischen Werk profilieren, reflektiert die Sehwierigkeiten der Zuordnung. Als Christoph Hein 1982 den Heinrieh-Mann-Preis erhielt, gesehah dies nieht aufgrund seiner zu diesem Zeitpunkt sehon beachtliehen Produktionen im dramatisehen Bereich, vielmehr galt die Würdigung seinem ersten Prosaband Einladung zum Lever Bourgeois. Die Gründe dafür nennt Hein selbst: "Das gegenwärtige Theater ist Schreibanlaß für Prosa."[1] Theater verführen - so Hein - mit neuer Dramatik ähnlieh wie mit gewissen Brandsehutzbelehrungen: "In unregelmäßigen Abständen erinneren sie sieh ihrer als einer mißliehen Verpflichtung, die es zu überstehen gilt" (SCH, 177f.). Viel lieber bringe man Boulevardstücke auf die Bühne. Deren Legitimation ist für Hein keine Frage, er plädiert sogar für die "Erriehtung eines sozialistisehen Boulevardtheaters" (182), um für die arbeitende Klasse - im Marxschen Sinne - eine auf "menschliche Kraftentwicklung" (180) geriehtete Freizeit zu gewährleisten. Gleiehzeitig wird hier jedoch aueh die Hoffnung laut, daß die überkommenen

Vorstellungen von Kunstproduktion einer neuen Idee Platz schaffen, in der sich der Einzelne innerhalb des sozialistischen Gemeinwesens entfalten kann:

> Jedes Individuum ist befähigt, seine Herzensschmerzen und -freuden zu artikulieren, und die von entfremdeter und verkrüppelter Arbeit befreite Gesellschaft wird es dazu berechtigen. Was jetzt noch Sache von Spezialisten ist, wird allgemeines Spiel der Produzenten im Reich der Freiheit. Muß es werden, da diese Arbeitsteilung schon heute überlebt ist: Die aristokratische Haltung, künstlerische Produktionen auf wenige Individuen ("Künstler") zu beschränken, verliert ihre einstmals sicheren Gründe, wird reaktionär. (180)

Die Kritik am Spielplan des gegenwärtigen Theaters richtet sich auch gegen die Tatsache, daß man offensichtlich brav dem Postulat des bürgerlichen Erbes folgt, in der Ansicht, "mit dem Erbe verfahren zu können, wie mit den gravierten Teelöffeln der Großeltern: Man nimmt sich, was man braucht" (179). Gegen dieses Selektionsverfahren setzt Hein seine eigene Auffassung von literarischem Erbe und dessen fortdauernder Existenz in der Gegenwart: "Literatur ist nämlich ein sich in beständiger Auseinandersetzung mit der Gesellschaft befindender Prozeß und kein Strudelwurm, von dem man beliebige Teile ohne Gefahr des Verendens extrahieren kann" (179).

Heins eigene Produktionen stehen dieser Auseinandersetzung mit der Gesellschaft in nichts nach. Der Autor hat es der Literaturwissenschaft im Laufe der Jahre nicht einfach gemacht, ihn in eine Schublade zu stecken, um auf diese Weise den Interpretationsmechanismus seiner Werke reibungsloser zu gestalten. Hein rechtfertigt seine Sprödigkeit gegen einen schematisierten Umgang mit Literatur im folgenden Text:

> Literatur und Literaturwissenschaft, zwei so verschiedene Dinge wie Schmetterling und Schmetterlingskunde. [ ] Welche empfindsame Seele verspürt nicht angesichts der Glaskästen mit den aufgespießten Nichts-

> nutzen von Schmetterlingen oder der grauen, vielräumigen Gebäude, in denen Literurwissenschaftler zu Werke sind, einen leisen, schmerzlichen Nadelstich mitten durch sein Herz? Aber noch haben sie uns nicht, noch haben sie die Zeitgenossen nicht. Dafür fehlt vor allem anderen die Stecknadel, auf der diese neugeschlüpften Flattergeister aufzuspießen sind, die eiserne Klammer des Begriffs, die Ästhetik, mit der der Produktion der Zeitgenossen beizukommen ist. Denn alle Ästhetik - Sie werden's ungern hören - ist nur Ausfluß von Poesie, ist ihr nicht beabsichtigtes, nicht angestrebtes Ergebnis, ist die spätere wissenschaftliche Auf- und Zubereitung. Es gibt keine Ästhetik, die dem Produzenten von Literatur Richtlinien, Hilfestellungen oder Sicherheiten zu geben vermag. Produktion ist allein von gegenwärtiger Geschichte, der Jetztzeit, und der Fantasie, dem Bewußtsein und dem Interessse eines Individuums abhängig.[2]

Im letzten Teil dieser Aussage kristalliert sich bereits ein wesentlicher Punkt in Heins Verständnis von Literatur heraus: Es gibt keine fertigen Orientierungen, weder für den Autor, und noch weniger für den Rezipienten. Diese bereits in der Einleitung angedeutete Konstellation korrespondiert mit der hier zu untersuchenden Thematik, dem dialogischen Prinzip zwischen Autor, Text und Rezipienten.

Heins poetisches Konzept basiert auf dem Umgang mit Sprache, einer erkanntermaßen abgegriffenen Sprache, die von der Literatur wieder belebt werden muß, wenn diese selbst existieren will. Wenn Hein sich als "ein Schreiber von Chroniken"[3] bezeichnet, dann ist diese Haltung nicht nur ableitbar von literarischen Vorbildern wie Hebel, Kleist oder auch Kafka, sondern liegt vor allem in der Erkenntnis begründet, daß Wirkungen - welcher Art auch immer - erst durch das Benennen eines Geschehens erzielt werden:

> Nicht das berichtete Ereignis, der genannte Zustand war [es], sondern der Bericht selbst, die Chronik, die Beschreibung, die zu Aufsehen, zu Erregung, zu Maßnahmen führte. [ ] Das Geschehen konnte allgemein bekannt sein und scheinbar hingenommen werden, das Benennen jedoch, die einfache literarische oder nichtliterarische Beschreibung, bei der

> nichts hinzukam, was zuvor unbekannt war, führte zu einem Aufschrei der Freude oder des Schreckens und zu eingreifenden Maßnahmen. (SCH, 11f.)

Gleichwohl erkennt Hein, daß es mit dem Benennen allein nicht getan ist: "Das Benennen, das Schreiben ist noch nicht der verändernde Zugriff auf die Welt, aber es ist die erste Voraussetzung aller Veränderungen" (19). In seiner Auseinandersetzung mit dem Satz Anna Seghers: "Wir dürfen ja nicht in der Beschreibung stecken bleiben. Denn wir schreiben ja nicht, um zu beschreiben, sondern um schreibend zu verändern [ ] (7), formuliert Hein die These von der Machtlosigkeit der Literatur, die sich jedoch nicht ohnmächtig präsentiert (13). Mit Literatur kann kein Krieg verhindert werden und auch keine Hungersnot, "gegen Herrschaft und Unterdrückung ist sie machtlos" (10). Doch Literatur kann den oft wichtigeren Weg des Aufdeckens von bisher Ungenanntem beschreiten, um dadurch Wirkung hervorzurufen. Hein rekurriert hier auf die Marxschen Worte: "[ ] man muß diese versteinerten Verhältnisse dadurch zum Tanzen zwingen, daß man ihnen ihre eigene Melodie vorsingt" (15). Dies bedeutet für Hein, die Dinge beim Namen zu nennen, ohne beschönigend zu sein, "die von anderen menschlichen Erkenntnismöglichkeiten nicht beschreibbaren Zustände und Vorgänge zu erfassen und zu benennen, sie sine ira et studio zu verzeichnen" (19). Mit dieser Methode erfaßt Hein die Widersprüche einer Gesellschaft, macht sie zugänglich und damit gleichzeitig wertungsbedürftig. Wie sich anhand der verschiedenen Texte Heins zeigen wird, ist es gerade dieses Benennen - bei Hein mit einer in ihrer Gefühlslosigkeit kaum zu übertreffenden Erzählweise gepaart -, das die größte Betroffenheit beim Rezipienten hervorruft und damit die Auseinandersetzung mit dem Text provoziert. Das Benennen

eines Zustandes ist jedoch noch kein Garant für die Wirkung von Kunst, schon gar nicht bei einem so dickfelligen Tier wie dem Menschen:

> Und dennoch wird dieses Fell des Schutzes, der Abwehr, des Desinteresses, des Hinnehmens und Duldens gelegentlich von eben dieser leisen Stimme durchbrochen, gelingt es der Literatur und den anderen Künsten auf die Nerven des Verstandes wie des Gefühls zu treffen. Sie bewirken dann kleine, nicht zu überschätzende, jedoch nachhaltige Bewegungen und Reaktionen. (15)

Besonders an der Rezeption von Der fremde Freund werden diese "nachhaltigen Bewegungen und Reaktionen" später deutlich werden.

In dem gleichen Aufsatz äußert sich Hein auch zu den Aufgaben von Literatur. Indem er zwischen wissenschaftlichen und poetischen Welten unterscheidet, beschreibt er letztere als "einseitig, extrem subjektiv, voller Widersprüche in sich, höchst unvollständig, mit einem Wort: Fantastereien" (17). Gleichzeitig erkennt er jedoch in diesen Fantastereien "einen Schlüssel zur Welt, sogar zu Bereichen, bei denen andere Weltsichten - die wissenschaftliche etwa - noch versagen, noch nicht in der Lage sind, sie mit Aussagen zu erfassen" (17). Im Gegensatz zur Wissenschaft arbeitet die Kunst nicht mit beweisbaren Aussagen, sondern schließt das ungelöste Rätsel in sich ein. Deshalb: "Worüber man (noch) nicht reden kann, davon kann die Kunst ein Lied singen" (19). Die die Welt überflutenden Wissenschaften haben einzig zu dem Bereich menschlicher Gemeinschaft noch keinen Zugang gefunden, was diese zur "terra incognita" macht, einem "unbekannten, mystischen, widersprüchlichen Land der Kunst", in dem "die Literatur mit den merkwürdigen Sonden der Fantasie und den Seismografen der Sprache forschen, erkunden, entdecken [kann] (19). Die Erkenntnis um ein Gemeinwesen also, dessen unerforschte Zustände der Gesellschaft zugänglich gemacht werden

müssen, dominiert die Schreibmotivation des Autors: "Denn stets handelt es sich in der Literatur um Entdeckungen, um das Sehen von bisher Ungesehenen, um das Beschreiben des Ungenannten. Alles andere ist Makulatur" (19). In dem Essay "Lorbeerwald und Kartoffelacker" (1981) führt Hein aus, wie dennoch gerade die Produktion von Makulatur "das Bedürfnis nach sicheren Werten, [ ] übernommen aus der Tradition" (AHQ, 172) befriedigt:

> Heiner Müller sprach davon, daß Kunst sich durch Neuheit legitimiere und anderenfalls, also wenn sie mit Kategorien gegebener Ästhetiken beschreibbar sei, parasitär ist. Dies ist eine überaus scharfe Definition von Kunst, ein Seziermesser, das die deutsche Literatur, ja selbst die Weltliteratur zu einer übersichtlichen Handbibliothek verkürzt. Literaturgeschichte wird dann zu einer Geschichte permanenter Revolutionen der Formen, der Ästhetik, eine höchst beunruhigende Folge von Widersprüchen, Fantasie und Neuerungen. Sie ist es ohnehin, aber durch einen Wust von Makulatur, den erst die die Jahrhunderte mühselig lichten, ist uns der klare Blick darauf verstellt. (172)

Daß Makulaturkunst vor allem den Gesetzmäßigkeiten des jeweiligen Marktes folgt, wird deutlich in dem 1986 verfaßten, an Benjamin anlehnenden Essay "Maelzel's Chess Player Goes to Hollywood. Das Verschwinden des künstlerischen Produzenten im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit".[4] Im ersten Teil reflektiert Hein zunächst das Unbehagen an der technischen Entwicklung, wie sie die Menschheit seit Beginn des Computerzeitalters erlebt. Dieses Unbehagen flüchtet sich in die von Pascal formulierte "Vernunft des Herzens" (FRG, 10), wo eine Identitätsfindung anscheinend dort möglich ist, wo "umgeben von der Aura der Humanität tradierte menschliche Werte" (10) erkannt werden. Die Mittel zur Erlangung der Behaglichkeit finden sich sowohl in der Religion, als auch in Philosophie und Kunst,

> also jene[n] Äußerungen des Menschen, in denen die früheren Lösungen, die Arbeit der Vorfahren, nicht nur aufhebbare Stufen darstellen, aufgehoben im späteren Stand der Entwicklung und Praxis, sondern auch weiterhin gültige Ergebnisse von menschlicher Produktion, aussagefähig auch noch für uns und nicht aufhebbar, d.h. als Lösung nicht zu übertreffen. (12)

Mit dieser Unaufhebbarkeit der Kunst aber geht das Ignorieren des Neuen einher, ein bspw. für Technik und Wissenschaft geradezu tödliches Moment: "Der Forscher und Entdecker hat in diesem Sinn die geringste Chance, mit sich identisch zu werden, da sein Gegenstand extrem gegen ihn ins Verhältnis gesetzt ist: Er ist ihm fremd, unerkannt und erklärungslos" (11). An diesem Konflikt macht Hein gleichzeitig den Widerspruch fest, in dem sich die Ratio und die 'Vernunft des Herzens' befinden, da "alle Forschungen, alle Wissenschaften ja auf dem gleichen Grund beruhen: Eine Welt erkennen, um in ihr leben zu können" (14):

> Der Widerspruch dieser sich gleichenden und doch verschiedenen Funktionen verschiedener Vernunft verweist auf eine Kluft zwischen dem richtig Erkannten und der menschlichen Möglichkeit, damit zu leben. Wir benötigen die Wahrheit über uns und unsere Umwelt, und wir benötigen gleichzeitig einen beruhigenden, beschönigenden Schleier über dem Erkannten, um es aushalten zu können. Diesen milden Schleier kann uns die Vernunft des Herzens liefern, etwa die Kunst. (14)

Diese theoretischen Feststellungen Heins finden ihr praktisches Pendant in seinem literarischen Figurenensemble, bei dem sich diese 'Verschleierungstechnik' jedoch nicht in einer aktiven Auseinandersetzung mit der Kunst manifestiert, sondern in einem unproduktiven Verdrängungsmechanismus endet, der weit über jene Vernunft des Herzens hinausgeht, in der die jeweiligen Protagonisten ihre Rechtfertigung zu finden glauben. Anhand der Analyse von Heins Texten wird dieses Faktum in den entsprechenden Kapiteln verdeutlicht werden.

Zurück zu Heins Essay über das Verschwinden des künstlerischen Produzenten: Während traditionelle Kunst ihre Gültigkeit aufgrund lang bestehender Werte behält, haben neue Produktionen kaum eine Chance, unseren traditionellen Maßstäben gerecht zu werden. Die von der Subjektivität des Produzenten und Konsumenten abhängige Beurteilung eines neuen Werkes basiert zwar - aufgrund der nicht vorhanden Aura um das Produkt - auf einem klaren Blick, "aber es ist ein ratloser Blick" (15), da das nicht mehr der Tradition verbundene neue Kunstwerk uns verstört und irritiert. Mit der Unterscheidung von Kunst und Massenkunst kann Hein damit den Bogen schlagen zu der von Benjamin formulierten Hoffnung, "eine Umwälzung der gesamten sozialen Funktion der Kunst" (16) zu erreichen, in der statt traditioneller die politische Fundierung dem Kunstwerk Halt gebe, eine Hoffnung, deren Nichterfüllung nicht im technischen Fortschritt begründet liegt, sondern in der Tatsache, "daß auch das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit produziert und reproduziert wird in Gesellschaften, die ökonomischen und politischen Bedingungen unterliegen" (18). Am Beispiel des "US-Kulturimperialismus'" und dessen serieller Großproduktionen zeigt Hein auf, daß die sich nunmehr an Marktwerten orientierende Massenkunst nicht auf der von Benjamin erhofften Fundierung auf Politik ruht, sondern eher "der Profit das Fundament darstellt" (19). Dieser Gedankengang ist nicht neu. Bereits Adorno und Horkheimer kamen in ihren Betrachtungen über "Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug" (1944)[5] zu ähnlichen Ergebnissen:

> Mit der Billigkeit der Serienprodukte de luxe aber und ihrem Kompliment, dem universalen Schwindel, bahnt eine Veränderung im Warencharakter der Kunst selbst sich an. Nicht er ist das Neue: nur daß er heute geflissentlich sich einbekennt, und daß Kunst ihrer eigenen

> Autonomie abschwört, sich stolz unter die Konsumgüter einreiht, macht den Reiz der Neuheit aus. (166)

Die massenweise Produktion von Kunst, wie sie von Hein auf literarischem Gebiet als Makulatur beschrieben wird, steht nicht nur jeglicher Neuerung entgegen, sondern ist auf dem besten Wege dazu, den künstlerischen Produzenten da zu verdrängen, wo eine schnellere und zuverlässigere Apparatur, wie der Computer, diesen ohne weiteres ersetzen kann:

> Unter diesen Verhältnissen ist alles nur noch von einer Kunst zu erwarten, die sich der Reproduktionsindustrie entzieht bzw. von ihr als nicht verwertbar angesehen wird. Unter diesen Verhältnissen wird der Elfenbeinturm ein frech-avangardistisches Bauwerk und das einzigartige Talent mit seiner Aura von Geheimnis und Genialität zur sozial verantwortungsvollen Gegenposition. (FGR, 29)

Inwieweit Hein als Autor dieser Position gerecht wird, scheint zunächst fraglich. Zeckert weist in ihrer Studie zurecht darauf hin, daß Heins "Bereitschaft zum Dialog mit dem Publikum, zur kollektiven und öffentlichen Selbstverständigung in letzter Konsequenz auch die von ihm verlangte Trennung von Kunst und Amusement ad absurdum [führt]" (Zeckert, 48). Gleichzeitig ist es jedoch gerade Heins unbedingter, in all seinen Schriften zu erkennender Appell nach Öffentlichkeit, der darauf zielt, den Rezipienten aus seiner Isolation herauszuholen und ihn zu einem produktiven Mitstreiter gegen die Anpassungsideologie des Medienzeitalters und der damit verbundenen unkritischen Massenproduktionen zu machen.

Der Stoff, so Hein, ist der Autor selbst.[6] Er benennt Dinge, die er selbst gesehen, selbst erlebt hat, oft in ihrer banalsten Form. So stellt sich für den Rezipienten das Werk Heins als Autobiographie dar, wobei der Autor immer wieder betont, daß es

sich hier um "keine private, aber dennoch persönliche, keine repräsentative, aber dennoch gesellschaftliche Autobiographie" (AHQ, 161) handelt. Denn erst wenn Literatur in der Lage ist, die Komplexität der Welt in sich zu erfassen, kann sie als Kunst bestehen und Veränderung bewirken. All diese Überlegungen werden jedoch zunichte gemacht, wenn nicht der Leser seinen entscheidenden Anteil an der Wirkungskonzeption der Literatur leistet. Der Rezipient muß die in einem Kunstwerk latent vorhandene, auf Öffentlichkeit ausgerichtete Wirkung erkennen, denn "Öffentlichkeit ist nicht allein ihr [der Poesie] Adressat, sie ist ihre Vorbedingung. Fehlende Öffentlichkeit trocknet die Poesie zum Stammbuchblatt aus, degradiert die poetische Metapher zur Sklavensprache". [7] Denn öffentlich arbeiten heißt für Hein nicht nur, sein Material der breiten Leserschaft zugänglich zu machen, "es heißt Wirklichkeit zu öffnen, durchschaubar zu machen, [ ] Realist zu sein, Behinderungen entgegenzuwirken." [8] Dabei greift der Autor auf sehr einfache, in ihrer Wirksamkeit dennoch verblüffende Methoden zurück, wenn er eher distanziert, im Ton eines neutralen Berichterstatters seine Beobachtungen protokolliert. Diese Art des Schreibens basiert auf dem klaren Nein zu jeglicher moralischer Haltung gegenüber des Lesers: "Ich lehne das ab, weil hinter der moralischen Instanz, hinter dem Wegweiser, der ein Schriftsteller vielleicht sein kann, der Prophet lauert."[9] Die Rolle des großen, weisen Mannes ist nicht die Rolle des Autors Hein. Vielmehr stellt er sich auf eine Stufe mit dem Leser, entläßt diesen aber nicht aus der Verantwortung, sich genau und kritisch mit dem Gelesenen auseinanderzusetzen, den Text zu hinterfragen, also "ein so weitgehendes Nachdenken über den Sinn des Lebens"[10] zu provozieren. Wie sich später, vor allem in der Debatte um Der

fremde Freund noch zeigen wird, haben diese Provokationen jedoch auch Unmutsäußerungen seitens der Rezipienten und vor allem der Kritiker hervorgebracht, da diese Darstellungsweise offensichtlich einen empfindlichen Nerv in der Gesellschaft der DDR traf.

In dem Diskussionsbeitrag "Öffentlich arbeiten" von 1982 betont Hein noch einmal die Situation, in der sich er und alle anderen Schriftsteller der DDR befinden: "Es heißt, in einem Land zu schreiben, dessen Grenze weiter reicht, als eine Staatsgrenze anderswo, nämlich bis an den Nerv der Gesellschaft und seiner Kultur" (AHQ, 162). An der Tatsache, daß in der DDR mehr als einmal der Versuch unternommen wurde, die Auseinandersetzung mit dem westlichen Kulturgut zu unterbinden, macht Hein unter anderem den fehlenden oder unzureichenden Öffentlichkeitsbegriff fest, denn "unsere Kultur muß sich an anderen Kulturen bilden und erweisen, oder sie wird uns unbegreifbar sein (162). Öffentlichkeit muß in sich uneingeschränkt sein, anderenfalls ist schon die Voraussetzung von einer gesunden Kultur nicht gegeben. Hein beklagt jenen Mangel an Öffentlichkeit im eigenen Land, wenn er am Beispiel des DDR-Fernsehens deutlich macht, wie dieses zu "ein[em] Massenmedium ohne Massen" (163) degradiert wird, indem ein selektives Zensurverfahren seitens des Staates dem Zuschauer nur "Öffentlichkeit für Ausgewähltes" (163) garantiert.

Zu einer der wichtigsten Reden gehört sicherlich Heins Beitrag in der Arbeitsgruppe "Literatur und Wirkung"[11], in der sich der Autor gezielt mit der Zensur in seinem Land auseinandersetzt. "Die Zensur ist überlebt, nutzlos, paradox, menschen- und volksfeindlich, ungesetzlich und strafbar" (FGR, 107) konstatiert Hein und führt

dann seine Beobachtungen im Einzelnen aus.[12] Hein spannt den Bogen jedoch noch weiter, indem er hier die Wirkungen des Stalinismus auf die Situation der Literatur in der DDR aufzeigt und auch die indirekt wirkenden Faktoren in seine Kritik mit einschließt. Mit seiner ironischen Danksagung an die Presse unterstreicht Hein noch einmal die fragwürdige Rolle, die diese in der DDR spielt: "Ihre Zurückhaltung in der Berichterstattung und der verläßliche Konsens ihrer Meinungen führte dazu, daß kaum ein Bürger unseres Landes mehr als ein paar Minuten sich mit ihnen zu beschäftigen hat" (FGR, 112). Diese Medienpolitik der DDR führt wiederum dazu, daß ein Mangel an Information nicht nur zu falschen Schlußfolgerungen führt, was die Politik des eigenen Landes betrifft (und natürlich auch die Politik des Westens), sondern den Leser gleichzeitig auf eine andere Informationsquelle hoffen läßt, die er in den Schriftstellern des Landes vermuten: "Eine Erwartung, die zu erfüllen für die Literatur vielleicht ehrenhaft ist, aber auch ebenso unbekömmlich. Literatur kann und soll und darf nicht Ersatz von Publizistik sein" (124). Aus dieser Konstellation heraus folgt die Tatsache, daß den Schriftstellern in der DDR eine zu große Bedeutung beigemessen wird:

> Man neigt dazu, sie - willig oder gegen ihren Willen - auf einen Sockel zu heben und dem Schriftsteller eine übergroße Autorität zu verleihen. Auf einem Sockel aber läßt sich nicht arbeiten, weil auf ihm keine Erfahrungen zu machen sind, ohne die unsere Arbeit nicht möglich ist. (123)

Hein weist hier erneut auf die Aufgabe eines Schriftstellers hin, die sich für ihn in der Niederschreibung von Erfahrungen und Beobachtungen manifestiert. Er betrachtet sich selbst als "Geschichtsschreiber", "denn Schriftsteller sind, denke ich, Chronisten. Schreiben ist nach meinem Verständnis dem Bericht-Erstatten verpflichtet" (123). Das

bedeutet aber aueh, daß der Chronist sich an die Tatsaehen hält und aueh problematische Themenkomplexe in seinen Berieht mit einschließt. Hein wendet sich gegen jede Art von Verschleierungsteehnikcn, für ihn gilt es, den Balken im eigenen Auge zu erkennen: "Mögen andere von ihrer Schandc sprechen, ich spreche von der meinen" (120).

Am gefährlichsten stellt sieh für Hein aber "der unaufgeklärte Leser [dar], der es sieh in seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit behaglich einriehtete und den Autor als Chorführer und Mentor, als Unterschlupf und Obdach [benötigt]" (124). Hein wehrt sich dagegen, daß der gesamte Denkprozeß eines Landes von ein paar wenigen sogenannten Intellektuellen ausgeführt werden soll, während der Rest der Gesellschaft sich selbst zu opportunistischen Ja-Sagern degradiert, eine Tatsache, die sieh erst im Herbst 1989 ändern sollte.

Absehließend soll an dieser Stelle noch auf ein von Hein skizziertes Phänomen, sarkastisch betitelt mit "Die fünfte Grundrechenart"[13] eingegangen werden. Mit diesem, für Mathematiker sicherlich neuen Terminus, bezeiehnet Hein die ideologische Interpretation von Gegenwart und Geschiehte in der DDR:

> Die fünfte Grundrechenart besteht darin, daß zuerst der Schlußstrich gezogen und das erforderliehe und gewünschte Ergebnis darunter geschrieben wird. Das gibt dann einen festen Halt für die waghalsigen Operationen, die ansehließend über dem Sehlußstrich erfolgen. (163)

Eine Anwendung dieser neuen Variante konstatiert Hein in der Geschiehtsbetraehtung seines Landes, bei der systematiseh und gezielt jene Wahrheiten verschwiegen werden, die nieht in das positive Gesamtbild des Staates passen wollen:

> In einer Geschichtsschreibung, die dieser Grundrechenart huldigt, wird mit Auslassungen, Vernachlässigungen und scholastischen Rösselsprüngen gearbeitet, es wird verschwiegen und geglättet, um aus dem Labyrinth der Geschichte möglichst fleckenlos und schnell zu jenem Ausgang in die Gegenwart zu gelangen, der dem gewünschten Selbstverständnis am nächsten kommt. (164)

Von Verschweigen seitens des Autors kann in Heins Texten keine Rede sein, und voller häßlicher Flecken offenbart sich das Innenleben seiner Protagonisten. Doch manifestiert sich gerade in dieser Schreibweise die Motivation: "Schreiben, um zu beschreiben, [ ] um weiterarbeiten zu können, um hoffen zu können" (SCH, 19).

Anmerkungen

1. Christoph Hein, "Hamlet und der Parteisekretär," SCH 177.

2. Christoph Hein, "Lorbeerwald und Kartoffelacker. Vorlesung über einen Satz Heinrich Heines," (gehalten vor Germanistik-Studenten der Universität Jena am 9.12.1981), Die wahre Geschichte des Ah Q. Stücke und Essays (Darmstadt: Luchterhand, 1984) 170. Im folgenden wird aus dieser Ausgabe unter dem Sigle AHQ zitiert.

3. Christoph Hein, "Ich bin eine Schreiber von Chroniken," Als Kind habe ich Stalin gesehen (Berlin: Aufbau-Verlag, 1990) 203. Im folgenden wird aus dieser Ausgabe unter dem Sigle AKS zitiert.

4. Christoph Hein, "Maelzel's Chessplayer Goes to Hollywood," FGR 9-33. Eine ausführliche Studie über Heins Nähe zu Benjamin liefert Ines Zeckert in Poetologie und Prophetie. Christoph Heins Prosa und Dramatik im Kontext seiner Walter-Benjamin-Rezeption (Frankfurt: Peter Lang, 1993)

5. Max Horkheimer and Theodor W. Adorno, "Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug," Dialektik der Aufklärung (Frankfurt: Fischer, 1993) 128-176.

6. Christoph Hein, "Öffentlich arbeiten," (Diskussionsbeitrag zur Tagung des Schriftstellerverbandes der DDR, Bezirksverband Berlin, am 3.6.1982) AHQ 161.

7. Christoph Hein, "Waldbruder Lenz," AHQ 140.

8. Klaus Jarmatz, "Vorführung eines dialogischen Prinzips," Neue Deutsche Literatur 36.9 (1988): 136.

9. Jachimczak, "Gespräch mit Christoph Hein," 347.

10. Christoph Hein, "Ich kann mein Publikum nicht belehren," Gespräch mit Hans Bender und Agnes Hüfner, Texte, Daten, Bilder, ed. Lothar Baier, (Frankfurt: Luchterhand, 1990) 69. Im folgenden wird aus dieser Ausgabe unter dem Sigle TDB zitiert.

11. Christoph Hein, "Die Zensur ist überlebt, nutzlos, paradox, menschen- und volksfeindlich, ungesetzlich und strafbar," (Rede auf dem X. Schriftstellerkongreß der DDR in der Arbeitsgruppe 'Literatur und Wirkung', 1987) FGR 163-172.

12. In einer Besprechung dieser Rede attestiert Marcel Reich-Ranicki dem Autor nicht nur eine "erschreckend primitive" Vorstellung vom Kulturleben in der Bundesrepublik, sondern zieht sogar die Möglichkeit in Betracht, daß Heins Rede ebenfalls der Zensur unterlegen hätte, oder "was wohl noch schlimmer wäre, der Selbstzensur?", da Hein es tunlichst vermeidet, Namen oder Organisationen zu nenen. "Die Angst vor dem Schriftsteller," Frankfurter Allgemeine Zeitung 9.12.1987

13. Christoph Hein, "Die fünfte Grundrechenart," (Rede im Ost-Berliner Schriftstellerverband am 14.9.1989) FGR 163-172.

KAPITEL 5
"MEINE UNDURCHLÄSSIGE HAUT IST MEINE FESTE BURG"
DER FREMDE FREUND

Die Novelle Der fremde Freund[1] - in der Bundesrepublik unter dem Titel Drachenblut erschienen - erregte 1982 in beiden deutschen Staaten großes Aufsehen und traf sowohl auf vielstimmige Bewunderung als auch komprimierte Ablehnung. Diese unterschiedliche Rezeptionshaltung liegt jedoch keineswegs - wie man vorschnell annehmen könnte - in der damaligen Zweistaatlichkeit des Publikums begründet, sondern muß vielmehr als das Resultat eines den Leser stark bewegenden Textes gesehen werden, der auch bis zum heutigen Tag in seiner Brisanz nichts eingebüßt hat. Die Forschung hat dieser Novelle ungleich mehr Aufmerksamkeit geschenkt, als jedem anderen Text Heins. Das mag nicht zuletzt daran liegen, daß es sich hier um den Lebensausschnitt einer 'ganz normalen Frau' handelt, eine Frau, wie sie jeder kennt, und wie sie in manch einem Rezipienten selbst verborgen liegt. Das gilt für Männer und Frauen gleichermaßen. Das gesamte Forschungsmaterial hier aufzulisten, wäre nicht nur ein langwieriges Unterfangen, sondern würde vor allem zu Wiederholungen hinsichtlich der Ergebnisse führen. Stattdessen soll in dieser Untersuchumg vor allem auf jene Rezeptionen eingegangen werden, die die Diskrepanzen innerhalb der Leserschaft besonders verdeutlichen. Unter dem Titel "Für und Wider" fassen die Weimarer Beiträge[2] sechs kleine Aufsätze zusammen, in denen Rüdiger Bernhard die mangelnde

Fähigkeit attestiert, "trotz der im einzelnen möglichen Erfahrungen seiner Figuren die Enwicklungsmöglichkeiten der Gesellschaft im Blick zu halten" (1638). Klaus Kändler erhebt den Vorwurf, daß "keine Gestalt in der Novelle vor[kommt], aus der oder mit der Kräfte erkennbar werden würden zum Widerstand gegen solche Haltungen und gegen solche Lebensführung" (1640). Ursula Wilke spricht gar von der Notwendigkeit "einer reiferen Weltanschauung" (1655), um dem Kampf zwischen Menschlichkeit und Unmenschlichkeit zu begegnen. Diesen herausgegriffenen Kritiken ist allen ein wesentliches Merkmal gemeinsam: ganz offensichtlich traf Hein hier den empfindlichen Nerv eines Teils jener Gesellschaft, dessen Nicht-Akzeptanz der realen Verhältnisse zu einer alles verklärenden Sicht führte. Hans Kaufmann formulierte treffend:

> Ein Warnbild liefert er [Hein] insofern, als sich der Leser einen Zustand, in dem Beziehungen wie die geschilderten vorherrschend sind, mit Schrecken vorstellt. Aber es gibt sie, und sie haben eine Basis. Ich vermute sogar, daß der Autor - schrecklich, es auszusprechen! - selbsterfahrene, ihn belastende Lebensmöglichkeiten im Frauengewand novellistisch durchspielt und sie uns zum Vergleichen anbietet, damit wir uns lesend von ihnen befreien, wie er sich schreibend davon befreite.[3]

Erzählt wird die Geschichte von Claudia, einer geschieden und allein lebenden Ärztin, die sich in Form einer Selbstreflexion ihrer Affäre mit dem Architekten Henry erinnert. Die Beziehung hält genau ein Jahr und wird durch den absurden Tod Henrys, der von Jugendlichen erschlagen wird, beendet. Die Darstellung eines Lebens, das nicht gelebt wird - hier sprechen wir jedoch nicht von Henrys Leben sondern von Claudias - erscheint dem Autor offensichtlich unerhörte Begebenheit genug, um seinen Text als Novelle zu bezeichnen.[4] Der Text ist klar strukturiert, so daß das erste und letzte Kapitel in der Gegenwart spielen und der Mittelteil der Erinnerung Claudias an ihre

Beziehung mit Henry dient, wobei sie sich auch oft von der Figur des 'fremden Freundes' löst und die anderen, sie umgebenden Menschen und gesellschaftlichen Einflüsse in ihrem Protokoll vermerkt.

Obwohl die Erzählerin in einem ununterbrochenen Redestrom von sich und ihrer Umwelt berichtet, steht in dieser Novelle das Motiv des Schweigens im Vordergrund. Und wie sich später zeigen wird, ist es gerade dieses Schweigen und Verschweigen an dem Claudia bereits als Zwölfjährige zu ersticken droht. Doch mit der Kommunikation scheint nicht nur Claudia enorme Schwierigkeiten zu haben. Im Gegensatz zu der eingangs zitierten Auffassung Batts, die DDR-Literatur entwickle sich in einer Gesellschaft, "wo die Menschen miteinander und nicht gegeneinander leben, wo sie kommunizieren"[5], zeichnet Hein eine stumme, uninteressierte, in sozialer Bindungslosigkeit vegetierende Gesellschaft, die womöglich doch einen nicht unerheblichen Teil der in der ehemaligen DDR lebenden Menschen ausmacht. Gegen diese Auffassung wenden sich auch die negativen Stimmen in "Für und Wider". Rüdiger Bernhard, anfangs beeindruckt von der "Präzision, mit der das Schicksal eines einsamen Menschen inmitten einer *nicht auf Einsamkeit orientierten Umwelt* (Hervorhebung durch S.H.) geschildert wurde" (1635), scheint hier nicht zu erkennen, daß die Umwelt in einem von den Machenschaften des Staates geprägten Sozialismus der Einsamkeit des Individuums durchaus Vorschub leistete. Mit vielen kleinen Details, die schnell überlesen werden, aber dennoch so bezeichnend für die Wirklichkeit der ehemaligen DDR sind, macht Hein auf eben diese Entwicklung aufmerksam. So lebt die Ärztin Claudia in einem anonymen Apartmentkomplex, der ein Hauskomitee unterhält, dessen Vertreter der

Polizei "alles Verdächtige, ungewöhnliche Besucher, häufige Feierlichkeiten, jede Unregelmäßigkeit [melden]" sollen (FF, 26). Daß hier die Menschen zurückgezogen leben, scheint solcher Bespitzelungen zufolge verständlich, daß eine alte Frau jedoch in ihrer Wohnung stirbt und drei Tage lang von keinem vermißt wird, zeigt den tragischen Effekt dieser Konstellationen. Einem anderen Mechanismus fällt Claudias Vater zum Opfer, der aufgrund eines Lehrlings, den er geohrfeigt hat, von der Betriebsleitung aufgefordert wird, zu kündigen: "Die Geschichte hatte Vater sehr gekränkt. Er brach jeden Kontakt mit dem Werk und den Arbeitskollegen ab. Da er keine Freunde hatte, saß er jetzt nur noch zu Hause" (41). Anhand dieser zwei Beispiele wird deutlich, daß mit der DDR durchaus eine auf Einsamkeit orientierte Umwelt verbunden war. Gleichzeitig finden sich in dieser Novelle jedoch auch zahlreiche Hinweise auf eine Gesellschaft, deren Entfremdung nicht notwendig DDR-spezifisch zu deuten ist. Dennoch hat Hein immer wieder betont, welchen Hintergrund er für seinen Text wählte: "Es war für mich eine DDR-Geschichte."[6] Hierfür gibt es neben den obengenannten Beispielen eine Anzahl von kleinen Andeutungen, die für einen westdeutschen Leser, der mit dem sozialistischen System nicht vertraut ist, eher befremdend wirken. Da wird ein Auto, auf das man ohnehin einige Jahre warten mußte, für den doppelten Taxwert gekauft, da gibt es Dichterlesungen in einer Kirche, bei der der Dichter alle heiklen Fragen "diplomatisch und lustig" (FF, 15) umgeht, da muß man für eine Flugreise ans Schwarze Meer zwei Jahre lang sparen, und da wird in der Schule gelehrt, daß "die Religion [ ] eine Erfindung und ein Betrug am Volk sei" (147). Es ist dies eine DDR-Geschichte, doch werden sich im Laufe dieser Annährung an den Text einige

Punkte herausstellen lassen, die sich auf jeden beliebigen Gesellschaftstypus beziehen könnten.[7]

Wollte man versuchen, diese Novelle an einem durchgängigen Themenkomplex festzumachen, wären hier sicherlich die Kommunikationsschwierigkeiten aller im Text Vorkommenden zu nennen. Hein drückt es etwas anders aus, wenn er sagt: "Das Hauptthema ist, daß über unsere Zivilisation gesprochen wird. [ ] Daß über Kosten gesprochen wird, die dieses durch die Produktionsweise notwendige Leben uns erbracht hat."[8] Der Verlust von Sprache als einer der Kostenpunkte äußert sich in diesem Text in vielfältiger Form. Fast schon ironisch wirkt auf den Leser die unberührte, beinahe kalte Erzählhaltung der Ärztin Claudia, wobei wir uns bei der Auswahl des Beobachteten lediglich auf diese eine Perspektive stützen können. Selbstverständlich kommen auch andere Personen zu Wort, aber eben nur, wenn Claudia es für nötig befindet, deren Kommentar in ihren Bericht mit aufzunehmen. Es wird sich jedoch zeigen, daß es im Endeffekt keine Rolle spielt, wer spricht, da das soziale Umfeld, in dem Claudia sich befindet, grundsätzlich von Sprachlosigkeit geprägt ist. An dieser Stelle sollte aber auch immer beachtet werden, daß diese Novelle einen Autor hat, der seinen Protagonisten die Worte in den Mund legt. In seinem Essay "Discourse in the novel"[9] geht Bakhtin auf dieses Phänomen der verschiedenen Sprachebenen ein. Mit der Einführung des Terminus' der Heteroglossie im prosaischen Text, unterscheidet er die auktoriale Sprache, die Sprache der ErzählerInnen, und die Sprache der auftauchenden Charaktere innerhalb des erzählten Textes: "Each of them permits a multiplicity of social voices and a wide variety of their links and interrelationships (always more or less dialogized)" (263).

Diese Auffassung korrespondiert mit der eingangs erläuterten These der verschiedenen Dialogformen zwischen Autor, Protagonisten und Rezipienten. Der Autor vermittelt seinen eigenen Standpunkt nicht nur durch seinen Einfluß auf die Sprache und den Diskurs des Erzählers, sondern gleichzeitig durch seinen Einfluß auf den thematischen Verlauf der Geschichte selbst, so daß sich tatsächlich zwei verschiedene Betrachtungsweisen dem Rezipienten erschließen:

> Behind the narrator's story, we read a second story, the author's story; he is the one who tells us how the narrator tells stories, and also tells us about the narrator himself. We actually sense two levels at each moment in the story; one, the level of the narrator, a belief system filled with his objects, meanings and emotional expressions, and the other, the level of the author, who speaks (albeit in a refracted way) by means of this story and through this story. The narrator himself, with *his* (Hervorh. im Text) own discourse, enters into this authorial belief system along with what is actually being told. We puzzle out the author's emphases that overlie the subject of the story, while we puzzle out the story itself and the figure of the narrator as he is revealed in the process of telling his tale. If one fails to sense this second level, the intentions and accents of the author himself, then one has failed to understand the work. (314)

Solch eine Konstellation entspricht dem von Hein immer wieder erwähnten Subtext, mit dem er seine Texte unterlegt. In Bezug auf Claudia äußerte sich Hein folgendermaßen: "Wenn die Person sagt, sie sei zufrieden und ihr gehe es gut, wird eigentlich immer etwas anderes, nicht das Gegenteil, aber etwas anderes noch erzählt."[10] Dieses 'andere' ist hier die Autorenebene selbst, auf der Hein gleichsam als 'stummer', dennoch wirkungsvoller Beobachter sich einschaltet. Gleichwohl sollte dies nicht mit einer vermeintlichen Botschaft des Autors gleichgesetzt werden. Es bleibt dem Rezipienten selbst überlassen, welcher Ebene er oder sie Glauben schenken möchte. Hein gibt sozusagen nur den Anstoß zur kritischen Auseinandersetzung mit dem Text, welches

Resultat sich daraus für den jeweiligen Leser ergibt, ist nicht mehr von ihm abhängig. Doch scheint scheint ihm jener Anstoß in diesem Falle besonders gelungen zu sein, was die unterschiedliche Resonanz auf diesen Text belegt.

Das erste Kapitel, dem gleichsam als 'Vorspiel' ein später zu untersuchender Traum vorangestellt ist, erzählt von dem Tag, an dem die Beerdigung des fremden Freundes Henry stattfindet. Bereits die Beschreibung des Vormittags in der Klinik präsentiert sich als ein Kompendium menschlicher Hilflosigkeit, wie sie sich in allen sozialen Schichten finden läßt. Die oben zitierten kritischen Stimmen, die jene 'positive Strömungen verbreitenden' Figuren vermissen, glauben eine Rechtfertigung für diesen Vorwurf vermutlich schon auf jenen ersten Seiten finden zu können. Die Hilfsschwester Karla zeichnet sich - da "schwitzig" (FF, 12) - durch übertriebene Körperpflege aus, der Patient Doyé ist ein "schmuddeliger, widerlicher und sehr netter" Perverser (13), die Kollegen geben sich uninteressiert am Tod des Freundes. Der Alltag einer Ärztin? In Claudias Augen sicherlich, in den Augen der Kritiker eine maßlos übertriebene Negativ-Wahrnehmung, die jegliche Objektivität vermissen läßt. Das mag zwar richtig sein, doch lassen sich damit die beschriebenen Personen nicht einfach aus dem Bild drängen. Und das scheint manch eine(r) zu übersehen. Gibt es doch Frauen, wie die Kollegin Anne, deren Mann "sie alle zwei Wochen vergewaltigt" (14) nur zu Genüge, auch wenn dies viele nicht wahrhaben wollen.[11] Die Tatsache allerdings, daß Claudia es als anstrengend empfindet, "mit einer Frau befreundet zu sein, die sich mit ihren Demütigungen abgefunden hat" (FF, 14), setzt unerwartete Akzente. Sollten wir es hier mit einer Frau zu tun haben, die sich wider aller Erwartungen gegen die ihr selbst angetanen

Demütigungen wehrt? Erst sehr viel später formuliert Claudia die Antwort auf diese Frage selbst: "Ich verdränge täglich eine Flut von Ereignissen und Gefühlen, die mich demütigen und verletzen" (116). Diese erstaunlich ehrliche Eigencharakterisierung wird sich an mehreren Textstellen positiv belegen lassen.

Die Szene am Friedhof wirkt nicht nur befremdend, sondern hat gleichzeitig etwas ungewollt Komisches.[12] Nicht nur sieht sich die in ihrem Schmerz nicht gerade überwältigte Claudia gleich mit zwei Trauergemeinden konfrontiert, von denen es die richtige auszuwählen gilt, auch scheint sie - endlich in der Kirche sitzend - der "aufregend angenehme[n]" Stimme des Pfarrers mehr Aufmerksamkeit zu schenken, als dessen Predigt selber: "Ob ein Pfarrer auch seine Frau betrügt" (FF, 20)? Auch hier bricht wieder die Grundstruktur des Textes hervor, wie wir sie bereits von den vormittäglichen Ereignissen her kennen. Claudia nimmt nur wahr, was sie wahrzunehmen wünscht, bzw. das, was die anderen nicht wünschen, daß es an ihnen wahrgenommen wird. Und das - so wird es sich auf den nächsten zweihundert Seiten zeigen - ist nun einmal das grundsätzlich Negative.[13] Noch einmal muß allerdings betont werden, daß diese Tatsache anzuerkennen nicht bedeuten soll, den obengenannten Stimmen beizupflichten. Daß es auch positive Eindrücke in der ehemaligen DDR gab, ist keine Frage, steht hier aber nicht zur Debatte. Daß diese Eindrücke nicht wahrgenommen wurden, muß hier eher als ein individuell-psychisches Problem gesehen werden, an dem *alle* Claudias dieser Welt drohen zu Grunde zu gehen.

Die folgenden Kapitel erzählen nicht nur von der fragwürdigen Beziehung zwischen Claudia und Henry, sondern geben dem Leser auch einen Einblick in das

soziale Umfeld der Ärztin. Dieses Umfeld erstreckt sich von den Eltern bis hin zu befreundeten Paaren und berufsbedingten Kontakten, wobei sich in all diesen Begegnungen die Sprachlosigkeit, das Schweigen konkretisiert. Wiederholt ist in der Forschung auch auf den merkwürdigen Umgang dieser Ärztin eingegangen worden, die ihrem 'Stande' gemäß "auch andere gesellschaftliche Erfahrungen gemacht haben müßte" (Bernhardt, 1637). Sollte eine höhere Ausbildung hier Garantie für eine harmonische Umwelt sein? Diese Schlußfolgerung erscheint etwas kurzsichtig hinsichtlich jener im Text auftauchenden Personen, die durchaus einen gewissen gesellschaftlichen Status haben. Da ist Claudias Chef, den man mit einer Schwester "in einem Büro erwischt, wo sie gerade 'zugange' waren" (FF, 49), da ist der Zahnarzt Fred, dessen noch näher zu erörternde Verhaltensweisen seiner Frau gegenüber nicht gerade einen positiven Einfluß auf Claudia haben, da ist das auf akademischer Ebene arbeitende Ehepaar Kramer, "liebe Leute, die nur für ihre Kinder leben" (55), aber einander doch betrügen. Natürlich gilt auch für diese Personen, was bereits für Doyé oder Karla ausgeführt wurde. Sie stellen kein repräsentatives Bild dar, sind aber dennoch in ihrer Präsenz ein nicht wegzuleugnendes Faktum.

Ein Wochenende mit den Eltern, "Höflichkeitsbesuche bei Leuten, mit denen mich nichts verbindet" (39), verdeutlicht nicht nur die familiäre Entfremdung, sondern erschließt gleichzeitig den Generationenkonflikt einer auf unterschiedliche Ideale ausgerichteten Gesellschaft.[14] Der Vater zeigt sich enttäuscht von der unpolitischen Haltung der Tochter, die "ein studierter Schwachkopf" (43) sei, da sie keine Zeitung lese. Hier reflektiert sich die Haltung eines Arbeiters, der im Gegensatz zu seinen Kindern den

Faschismus noch voll miterlebte und die damals auf sich geladene Schuld - inklusive der Nichtverständigung mit den Kindern - nun durch betont politisches Engagement zu tilgen versucht. Dietrich Löffler weist an dieser Stelle zurecht auf den historischen Wert dieses Textes hin, wenn er schreibt: "Ich kenne kein anderes Werk der gegenwärtigen DDR-Literatur, in dem das existentielle Problem eines Menschen so strikt als Konsequenz eines politischen Phänomens, nämlich des Faschismus verstanden werden muß."[15] Die Mutter hingegen präsentiert sich uns als abgearbeitete, all ihre Hoffnung in die Kinder setzende Frau, die zwar erkennt, daß es "so viel Unausgesprochenes zwischen [ihr und Claudia]" (FF, 40) gibt, aber dennoch nicht in der Lage ist, ja, gar nicht in der Lage sein kann, die auf einer bereits in der Kindheit auferlegten Schweigepflicht beruhende Distanz zu überbrücken.[16] So hört sich das Ende eines Gespräches zwischen Mutter und Tochter, das praktisch nur von der Mutter bestritten wird, so an:

> Mutter weinte dann wieder ein bißchen und erzählte noch von den Nachbarn. Als sie ging, fragte sie mich, ob ich nicht auch fände, daß es schön gewesen sei, sich einmal richtig auszusprechen. Ich verstand nicht, was sie meinte, sagte aber, ich fände es auch. Mutter war erleichtert. (42)

Diese für Claudia so typische Antwort verdeutlicht ihre Haltung zu ihren Mitmenschen schlechthin. Nicht gewillt, bzw. nicht fähig, auch nur ein Mindestmaß an Einfühlungsvermögen aufzubringen, geht sie jeder sich darstellenden Krise aus dem Weg. Die Begründung für ein derartiges Verhalten gibt Claudia selbst:

> Ich interessiere mich nicht mehr für die Probleme anderer. Ich habe eigene Probleme, die auch nicht zu lösen sind. [ ] Ich bin kein Mülleimer, in dem andere ihre unentwirrbar verzwickten Geschichten abladen können. Ich fühle mich dazu nicht stabil genug. (198f.)

Offensichtlich macht sieh Claudia in der Rolle der Analytikerin im Laeanschen Sinne nicht besonders gut, besonders dann nicht, wenn es darum geht, aus der leeren Rede der Patientin - in diesem Fall der Mutter - einen Sinn herauszuhören.

Claudias sämtliche Beziehungen sind durch eine von ihr geforderten Distanz geprägt. Gerade in dieser Distanz aber findet Claudia - zumindest was Henry betrifft - Beziehungsnähe und "angenehme Vertraulichkeit" (38). Mehr als nur einmal maeht uns Claudia mit ihrem generellen Beziehungskonzept vertraut: "Das Zusammenleben von Menschen war nur zu erreiehen, indem bestimmte Gefühle und Triebe unterdrückt wurden" (116). Und weiter: "Wir haben uns auf der Oberfläche eingerichtet. Eine Beschränkung, die uns Vernunft und Zivilisation gebieten" (117). Diese Aussage erinnert zunächst an Heins eigene Worte zur menschlichen Ratio und der Vernunft des Herzens.[17] Doch scheint mir die Ärztin Claudia den "beruhigenden, beschönenden und verfälschenden Schleier über dem Erkannten" (FGR, 14) eher als eine allzeit gültige Wahrheit zu verwenden, die es ihr erlaubt, sieh nicht mit den Gegebenheiten auseinandersetzen zu müssen. Es ist dies zudem eine Lebensphilosophie, die sich nicht ins Kunsterlebnis - wie Hein es postuliert - flüehtet. Das später noch ausführlich zu besprechende Photographieren Claudias kann jedenfalls nieht als solehes gewertet werden.

Die selbstauferlegte Zurüekhaltung äußert sich im Text in vielfältiger Form. Freunden und Familie gleiehermaßen begegnet Claudia mit derselben angeekelten Distanz. Emsig bemüht, die hinter einer permanenten Maske sieh verbergenden Emotionen nieht zu zeigen, läuft Claudia jedoch immer wieder Gefahr, jene Maske

- wenn aueh nur kurzfristig - zu verlieren. Relativ früh in ihrer Beziehung zu Henry gesteht sie dem Liebhaber, "daß [sie] ihn sehr gern habe" (FF, 59). Naeh seiner lakonischen Antwort, sie solle sieh nicht in ihn verlieben, da er dafür nicht geeignet sei, "küßten [wir] uns und er zog mich wieder ins Bett" (59). Daß Spraehlosigkeit in diesem Text mit dem sexuellen Akt zu kompensieren versueht wird, zeigt sich noch sehr viel deutlicher in der von der Forschung oftmals als zentrale Szene der Novelle bezeichneten Situation, in der Claudia mit der Tatsache konfrontiert wird, daß Henry verheiratet ist. Die selten gelöste Stimmung, in der sich Claudia während eines Ausfluges zu einer alten Mühle präsentiert, wird durch die von Henry nur am Rande gemaehten Bemerkung über seine Frau jäh unterbrochen. Diese Szene, in der sieh Claudia "gedemütigt, hintergangen, [ ] und maßlos gekränkt [fühlt]" (67), und die sie erkennen läßt, "das übliehe, lächerliche, tausendfach durchgespielte banale Verhältnis [eines verheirateten Mannes]" (68) zu sein, wird hier zum Spiegelbild all ihrer unausgesprochenen Ängste und Defizite und läßt sie schließlich bekennen: "Im Hintergrund das Wissen um meine stete Bereitschaft, mich aufzugeben, Sehnsucht nach der Infantilität. Der schwere, süßliche Wunsch, geborgen zu sein" (68). Unübersehbar tritt hier die Laeansehe Kindheitsphase in den Vordergrund, in der die Sehnsueht überwiegt, ins Reale zurückzukehren. Hein zwingt hier den Leser allerdings zwisehen den Worten Claudias und ihrem eigentlichen Verhalten zu differenzieren und so gleiehzeitig ihre Glaubwürdigkeit zu überprüfen. Physiseh auf diesen Schock mit Übelkeit und Atemnot reagierend, ist ihr einziger Wunseh, sich "hinzuwerfen und laut zu heulen" (68). Dies wäre jedoeh gleichsam ein Eingeständnis ihrer Verletzbarkeit, ein für Claudia selbst in dieser Situation nicht

akzeptables Verhalten. Stattdessen entladen sich ihre aufgestauten Emotionen in einem hysterischen Lachen, eine Reaktion, die Henry nicht nur maßlos irritiert, sondern auch sexuell gewalttätig werden läßt:

> Er keuchte. Noch immer sein: Warum lachst du. Er streifte mein Kleid hoch, zerrte an der Hose. Ich grub die Finger in seinem Nacken. [ ] Ich spürte, wie Tränen mir ins Ohr liefen. [ ] Schatten und Licht, Hell und Dunkel, Vordergrund Hintergrund, die Kühle der Erde, die Baumwurzel, die meinen Rücken wund rieb. Nein, dachte ich, nein. Dann löste sich meine Wut, meine Verzweiflung. Löste oder vermischte sich unentwirrbar mit einer jäh aufbrechenden Lust, [ ] mit dem Gefühl endgültiger Einsamkeit. (70)

Offensichtlich haben wir es hier mit einer neuen Variante des Schweigens zu tun, bei der die beteiligten Personen sich in einen körperlichen Rausch flüchten, um der unangenehmen Realität Herr, bzw. Frau werden zu können. Daß dieser Akt einer Vergewaltigung gleichkommt, wird hier jedoch verdrängt. Stattdessen folgt Stille, "wir blieben nebeneinander liegen, ohne jede Bewegung, wortlos, halb entblößt" (70). Ein Aufbegehren ist auch hier nicht festzustellen, die Frage "wo wohl das Auto stand" (70) beschäftigt Claudia offensichtlich mehr als die ihr eben zugefügte Gewalttat, bzw. die Tatsache, lediglich die Liebhaberin eines verheirateten Mannes zu sein. Erklärungen können und wollen nicht abgegeben werden, "was sollte ich sagen. Ich verstand mich ja selbst nicht" (70). Erst in der Abgeschlossenheit ihres Appartments beginnt die verletzbare Claudia in ihr aufzubegehren, brechen alte Wunden auf:

> Ich sagte zu mir, du hast ein bißchen geweint, nun laß es gut sein. Nun wollen wir schlafen. Du willst doch ein großes Mädchen werden. Nein, Mama, ich will es nicht. Ich will kein großes Mädchen werden. Aber du hast noch so viel vor dir. Ich will nicht, Mama, ich will nicht. (71)

Die Schwierigkeiten, sich selbst zu verstehen, scheinen mir insofern symptomatisch für die problematische Lebensphilosophie Claudias zu sein, als sich hier - und das nicht zum letzten Mal - zeigt, wie sehr sie mit einem Teil ihrer eigenen - weil diesmal ehrlichen Gefühlen - nicht zurechtkommt, da diese nicht in jenes vorstrukturierte Bild passen, das Claudia ihrer Umwelt von sich zu vermitteln versucht. Dieses Gefühl des Sich-Selbst-Nicht-Verstehen-Können manifestiert sich bspw. auch an den Weihnachtsfeiertagen, die Claudia bei ihren Eltern verbringt. Nach außen hin möglichst unbeteiligt auf die unerwartete Neuigkeit des Zusammenseins von Schwester und Ex-Mann reagierend, versucht sie sich abends im Bett über ihr jetziges Verhältnis mit Hinner klarzuwerden: "Und ich verstand nicht, warum mich seine Beziehung zu meiner Schwester störte" (287).[18] Hier nur verschiedene Verdrängungsmechanismen zu diagnostizieren, wäre jedoch zu einfach. Diese Diagnose hat Claudia nicht nur schon selber gestellt, sie hat sie sogar ausführlich kommentiert:

> Und wozu heraufholen, was uns belästigt, bedroht, hilflos macht. Ein radioaktiver Müll des Individuums, der unendlich wirksam bleibt, dessen fast unhörbares Grollen uns ängstigt und mit dem wir nur zu leben verstehen, indem wir ihn in unsere tiefsten Tiefen einsargen, verschließen, versenken. Ins uneinholbare Vergessen getaucht. (117)

Was Claudia nicht zu erkennen vermag, obwohl es mit auffallender Hartnäckigkeit immer wieder auftaucht, ist die Tatsache, daß auch diese "tiefsten Tiefen" nicht tief genug sind, um die von Claudia so ins Licht gehobene "menschlich wirkende Oberfläche, abgedeckt mit glättenden Fettschichten und einer alles besänftigenden Epidermis" zu schützen. Denn überrschenderweise kann von einer makellosen Epidermis - nun nicht mehr als metaphorisch, sondern als wirkliche Gesichtshaut zu verstehen - nur bei den

wenigsten der in dieser Novelle auftauchenden Personen die Rede sein. Tatsächlich erweist sich Gates Beobachtung, daß Claudia "weder körperliche Beschaffenheit [beschreibt] noch auf die geistigen oder seelischen Zustände anderer ein[geht]" [19], bei näherer Betrachtung des Textes - zumindest was die Beschreibung der Gesichter angeht - als nicht zutreffend. Um hier nur einige Beispiele zu nennen: Die Verkäuferin der Friedhofsgärtnerei hat "tiefe Falten um den Mund" (FF, 18), einer der Männer im Café hat "eine dunkelrote Hautflechte auf dem rechten Wangenknochen" (23), Frau Rupprechts Augen flackern hilflos in den "eingefallenen, faltigen Höhlen" (25), Henrys Gesicht ist "unregelmäßig" (27) und verzieht sich später im Wald zu einer "grotesken Maske" (69), Tante Gerda ist eine "rotgesichtige Frau" (43), Maria beschreibt ihr Gesicht als "Totenschädel" (88) und Claudias Mutter bekommt ob dem Anblick ihrer zweiten Tochter mit dem ehemaligen Mann der ersten "hektisch-rote Gesichtsflecke" (184). An diesem letzten Beispiel wird vielleicht am deutlichsten, wie die Konflikte zum Ausdruck psychsomatischen Leidens werden: "Mutter wurde nie nervös oder laut, wenn ihr etwas über den Kopf wuchs. Sie blieb ruhig, sah uns freundlich an und bekam auf den Wangenknochen ihre roten Flecken" (184). All diese herausgegriffenen Beispiele zeigen, daß die glatte, unangreifbare und damit alles verbergende Epidermis in der von Claudia konstatierten Form nicht vorhanden ist. Und auch sie selbst kann ihr Gesicht nicht schützen, ist den Auswirkungen ihrer eigenen Gefühlswelt ausgesetzt, wenn sie von Henrys Frau erfährt: "Mein Gesicht brannte vor Scham" (68). Wie zum Hohn hören wir schließlich in ihrem Endkommentar die Worte: "Meine Haut ist in

Ordnung" (212), jene unverletzliche Haut, die ihr das Bad im Drachenblut beschert hat, und aus der sie so gerne heraus möchte.

Im Laufe der Erzählung berichtet Claudia von verschiedenen Bekannten aus ihrer Umgebung, die sich dem Leser alle als mehr oder weniger verkrachte Existenzen darstellen, wenn man den Worten der Ich-Erzählerin glauben darf. Claudia fühlt sich von den vielen kaputten Ehen in ihrem gesellschaftlichen Umfeld nicht nur geradezu angezogen, vielmehr stellt sie ihre persönliche Bindungslosigkeit dagegen und glaubt, darin ihre eigene glücklichere - weil alleinstehend und "unabhängig" - Situation zu erkennen. Auch in den von ihr beschriebenen Bezichungen herrscht Schweigen, obwohl dort laut und vernehmlich, ja geradezu brutal vom anderen Ehepartner gesprochen wird. Vor allem der bereits erwähnte Zahnarzt Fred hat keine Hemmungen - und das trotz 'akademischer Ausbildung' - seine Frau mit den folgenden Worten zu beschreiben:

> Du mußt wissen, sie leidet. Sie ist unverstanden, unterdrückt, kastriert. Sie hat irgendwo gelesen, daß die moderne, selbstbewußte Frau unglücklich zu sein hat, und sie will auch eine moderne, selbstbewußte Frau sein. Also hat sie Depressionen. [ ] Als Arzt kann ich zwei Spätfolgen diagnostizieren: erstens, ihre Kochkünste, mit denen es nie weit her war, verkümmern galoppierend. Zweitens, die Idiotie wächst dazu proportional. Sie wird verrückt. Als Arzt gebe ich ihr höchstens zwei Jahre, als Ehemann bin ich weniger optimistisch. (79-80)

Wir bekommen nicht den Eindruck, als ob in dieser Beziehung schon mal ein nettes Wort gefallen wäre oder vorhandenen Problemen gemeinsam begegnet würde. Vielmehr hören wir die Stimme Heins - auf zweiter Ebene, um mit Bakhtin zu sprechen - der mit tragischer Dirktheit auf den Stand der heutigen Zivilisation aufmerksam macht. Nicht, daß er diesen Zustand in irgeneiner Form werten würde. Nüchtern, sachlich erfahren wir, wie es in den Eigenheimen um Claudia aussieht und müssen uns selbst erschlies-

sen, wie es überhaupt soweit kommen konnte. Heins - wenn auch nur indirekte - Kritik richtet sich jedoch nicht nur auf die ehelichen Lieblosigkeiten in Claudias Umgebung. Anhand einer ganzen Palette von zwischenmenschlichen Beziehungen macht Hein die Auswirkungen der "heilige[n] Kuh Fortschritt"[20] dem Rezipienten zugänglich.[21] Dies erstreckt sich auf die bereits erwähnte anonyme, keinen Kontakt zulassende Hochhausatmosphäre, bis hin zu der Agressivität von Jugendlichen, die aufgrund einer alles umfassenden Langeweile nichts mit sich anfangen können.

Ihre Ehe mit Hinner, von dem sie sich benutzt fühlte, "eine austragende Höhle, die Amme seiner Embryos" (FF, 105), stellt für Claudia nur ein "Zwischenstop" auf ihrem Weg der emotionalen Erstarrung dar. Schon bei der Eheschließung, die sie als "peinliche Farce" (100) bezeichnet, ist der Glaube an die Institution der Ehe bei der Ich-Erzählerin verlorengegangen. Zwar erkennt sie auf ihrem Hochzeitsbild "hinter den verängstigten Gesichtern die Anarchisten, [ ] [die] die bedrückenden Umstände, die sich auf dem Foto übermütig um sie gruppieren, flichen, vernichten, verbessern [wollen]" (100), doch würde sie ihrer negativen Linie untreu werden, könnte sie nicht auch schon hier die unvermeidbare Katastrophe benennen:

> Der Tag der Revolte ist bereits ihr Ende. Die Demütigungen werden noch leichtfertig übersehen, die aufdringlichen Insignien der Niederlage: Vertrag, Unterschrift, Gruppenfoto. Willkommen im Schoß aller unserer Gestern, daheim im unschuldigen Würgegriff. Und es wird sein, wie es war: in Ordnung. (101)

Hier wird einer Haltung Ausdruck gegeben, in der die zu erwartenden Niederlagen bereits im Vorfeld akzeptiert werden, bzw. das in der Kindheit erlernte Schweigen einer

möglichen Konfrontation entgegenzustellen. Der Würgegriff, den Claudia in ihrer Kindheit erfahren hat, hat sie bis heute nicht losgelassen.

Ähnlich verhält es sich auch mit dem ihr "fremden Freund". Der Zyniker und Träumer Henry verbalisiert, was für Claudia schon lange gilt, jedoch von ihr nicht an die Oberfläche gelassen wird: "Ich fürchte mich nicht davor zu sterben. Schlimmer ist es für mich, nicht zu leben. Nicht wirklich zu leben" (38). Diese Erkenntnis liegt tief in der Ich-Erzählerin verborgen, sie weiß um sie, vor allem aber macht sie ihr Angst. Denn der hier unausgesprochene Wunsch nach einem "lebendigen" Leben beinhaltet gleichzeitig den Verlust ihres Schutzmantels, ihrer Drachenhaut, die sie (fast) unverletzlich gemacht hat und um die sie solange gekämpft hat. Beide sind nicht gewillt, das alles zerstörende Schweigen zu brechen, die eingegangene Beziehung zu nutzen, um verschüttete Potentiale freizusetzen:

> Die intimste Frage, die wir uns stellen, ist ein: Wie gehts. Und die gegenseitigen Antworten fallen gemäß der erwünschten Übereinkunft aus. Wir müssen bei uns keine unangenehmen Überraschungen befürchten. Wir werden uns nicht mit Mißlichkeiten behelligen. [ ] Auf diese Bereicherung unserer Beziehung verzichten wir. Uns geht es gut. Wann immer wir uns sehen, jedem von uns geht es gut. (200)

Stattdessen gibt der Mann mit dem Filzhut vor, die Gefahr zu lieben, was sich in lebensgefährlichen Autofahrten und dem Wunsch, ein Stuntman zu sein, äußert. Doch Henry ist der Erzählerin insofern einen Schritt voraus, als bei ihm - zumindest erfahren wir nichts davon - kein Aufbegehren gegen den desolaten Zustand des eigenen Ichs zu beobachten ist, wie wir es zwar sehr selten, aber dann massiv bei Claudia erkennen können: "Ich möchte aus diesem dicken Fell meiner Ängste und meines Mißtrauens heraus" (209). Doch auch Henrys Figur bereitet von Anfang an Schwierigkeiten, wenn

auch in völlig anderer Form als Claudia selbst. Die Art und Weise, wie er sich Claudia, und damit dem Rezipienten präsentiert, stößt bereits bei der ersten Begegnung der beiden auf Ablehnung. Er legt hier ein derart unverschämtes Gebaren an den Tag, auf Grund dessen ihn jede einigermaßen rational denkende Frau sofort rausgeschmissen hätte. Es ist dies nicht so sehr die Tatsache, daß er Claudia von vornherein duzt, obwohl sie ihrerseits durch den Gebrauch der formalen Anrede ihm zu verstehen gibt, was ihr in dieser Situation mehr zusagen würde. Auch scheint es für Henry selbstverständlich, daß eine ihm wildfremde Frau am späten Abend für ihn kocht, ein ungleich partriarchalisches Gehabe, dem Claudia jedoch nur wenig entgegenzusetzen hat: "Ich wußte nicht, was ich von ihm halten sollte. Und ich hatte keine Lust, darüber nachzugrübeln" (30f.). Eine typische Claudia-Antwort möchte man sagen, indem sie jeglichen sich abzeichnenden Konflikt von sich weist. Anstatt dem Mann, der seine sexuellen Phantasien bereits in der ersten halben Stunde ihrer Begegnung durch ihre hochhackigen goldenen Sandalen verwirklicht sehen möchte, die Tür zu weisen, stellt sie sich nicht nur in die Küche, sondern geht schließlich ins Bett mit ihm - und schweigt: "Ich war zu verwundert, um etwas zu sagen" (31). Im Laufe ihrer Beziehung stellt sich Henry immer mehr als der Prototyp des Lebemanns dar, der es weder mit den Gefühlen anderer so genau nimmt - hier stehen sich die beiden offensichtlich in nichts nach - noch seinem eigenen Leben einen Sinn zu geben vermag: "Ich lebe, aber wozu. Der ungeheuerliche Witz, daß ich auf der Welt bin, wird doch eine Pointe haben" (30). Damit einher geht die totale Verweigerung kommunikativer Verhaltensformen, wie sie sich im alltäglichen Leben mit den Mitmenschen normalerweise äußert. Was Henry inte-

ressiert, ist einzig seine eigene Person. Ein Beispiel zeigt Claudia, wie sie Henry die Tür öffnet: "Er stand in der Tür, den Filzhut zurückgeschoben und lächelte mich an, ohne etwas zu sagen. Ich fragte ihn, wo er gewesen sei, und er sagte, daß er mit mir schlafen wolle" (58). In einer anderen Situation fragt ihn ein westdeutscher Professor, "was er von der deutschen Frage halte. Henry sagte, er sei den ganzen Tag am Strand umhergelaufen und habe überall Sand auf der Haut" (86). Kommunikationsmodelle wie diese lassen sich im Text an beliebig vielen Stellen - nicht nur für Henry - aufzeigen und verdeutlichen die Absicht Heins, die nicht mögliche sprachliche Verständigung darzustellen. Der Leser sieht sich zunächst getäuscht durch die Tatsache, daß die Novelle mehr 'Konversation' zwischen einzelnen Menschen bietet, als üblich, denn Handlung findet so gut wie keine statt. Erst später erkennen wir, daß sich die Quantität der Dialoge umgekehrt proportional zu deren Qualität verhält und selbst die banalsten Unterhaltungen zu einer grotesken Darstellung zwischenmenschlicher Kommunikation werden. Für die Widergabe fast aller Dialoge wählt Claudia die indirekte Rede, um beim Leser die Unmittelbarkeit des gesprochenen Wortes zu relativieren.[22] Hinzu kommt, daß sie den Leser niemals direkt anspricht, sondern nur aus ihrer Erfahrungswelt heraus sich äußert, ohne ein bestimmtes Medium zu gebrauchen. Es gibt nicht die geringste Beziehung zwischen der Erzählerin und dem Leser, tatsächlich wird nicht einmal offensichtlich, welche Motivation diesem Bericht eigentlich zugrunde liegt. Dadurch wird diese Novelle zu einem einzigen Monolog, ja, der Gedanke einer Patientin auf der berüchtigten Couch des Psychologen drängt sich auf, bei dem der Rezipient gleichsam in die Rolle des zuhörenden Analytikers schlüpft und versucht, der

Rede seiner Patientin einen Sinn zu geben. Doch sind wir als Leser dieser Frau gerade eben so gleichgültig, wie die sie umgebenden Personen, große Mithilfe in der Auffindung ihrer Probleme ist also nicht zu erwarten. Das jedoch merkt der Leser und fühlt sich ungleich mehr belastet mit den erbarmungswürdigen Problemen dieser Ärztin, die doch auf der anderen Seite so viel Eigenerfahrung in uns erwachen lassen.

Die Kränkungen, denen sich Claudia tagtäglich in ihrer Umgebung ausgesetzt sieht, werden ihr im gleichen Maße, wenn auch zeitweise verdeckt, von Henry zugefügt. Doch im Gegensatz zu ihren bisherigen Partnern - zum einen Hinner, zum anderen die Männer, mit denen sie manchmal schläft - präsentiert sich Henry als ein konsequenteres Pendant: "Weil er ihrem menschlich reduzierten Lebensplan so sehr entspricht, ist er als Partner möglich."[23] Angesichts der Verhaltensweisen *beider* Beteiligten scheint mir dennoch McKnights Vermutung, daß dieser Mann eine echte Chance für Claudia darstellt und damit der Beziehung einen positiven Anstrich zu geben vermag, eher problematisch: "Claudia's encounter with Henry is a chance to overcome her apathy and indifference. At the very least, it represents an interlude of spontaneity, ultimately interrupted and broken by Henry's death."[24] Tatsächlich äußert sich diese Spontanität entweder in rasanten Autofahrten,[25] die Claudia "nicht für besonders originell oder beeindruckend [hält]" (FF, 37) oder in seinem Drang, Claudia in jeder sich bietenden Situation (im Bereitschaftsdienstzimmer, im Meer, nicht zu vergessen im Wald) seine 'Manneskraft' zu beweisen. Und auch Henrys Tod ist schließlich nichts anderes als die Folge einer 'spontanen' Rangelei mit ein paar Jugendlichen, die sich im entscheidenden Moment - da mit Schlagring versehen - als ein wenig gemeiner erweisen, als Henry.

Claudias Reaktion auf diesen tödlichen Unfall ist bezeichnend: "Ich trauerte nieht um Henry, es war wohl nur Selbstmitleid. Ieh fühlte mieh verlassen, im Stich gelassen" (205). Diese ziemlich am Ende dieser Novelle stehende Aussage spiegelt noeh einmal die Gesamtsituation Claudias, die sich, so wurde es im Laufe ihrer Berichterstattung deutlieh, bereits als Kind im Stich gelassen und zum Sehweigen verdammt fühlte.

Um eben diese Erinnerungen zu überprüfen, kehrt Claudia im Herbst in die Stadt ihrer Kindheit zurüek. Dieses neunte Kapitel bildet eine zentrale Stelle der gesamten Novelle, und zeiehnet sieh zudem dureh eine ungewöhnliehe Länge aus. Warum sieh Claudia gerade zu diesem Zeitpunkt für jene Reise entseheidet, geht aus ihren Aufzeiehnungen nieht wirklieh hervor. Erst als sie sieh mit Henry bereits auf dem Rüekweg von G. befindet, seheint sie einen Grund benennen zu können: "Manehmal [ ] überfällt uns unsere eigene Vergangenheit wie ein unerwünsehter Sehatten. Wir können sie nicht aus unserem späteren Leben heraushalten" (157). Diese Erkenntnis entspricht zunächst dem Gesehiehtsverständnis Heins, wenn er formuliert: "Das Begreifen der unmittelbaren wie aueh der fernen Vergangenheit halte ich für absolut notwendig, wenn man die eigene Situation erkennen will."[26] Doeh ob Claudia mit ihrer Reise die eigene Situation zu erkennen vermag, seheint mir fraglieh. Denn obwohl sie mit ihrer auf Verdrängungsmechanismen beruhenden Lebensphilosophie bei dieser Fahrt in die Vergangenheit gleichsam gezwungen wird, eine ehrliehe Bewertung der zurüekliegenden Ereignisse zu produzieren - was sie im übrigen auch tut - sehafft sie es nieht, aus diesen Erkenntnissen die notwendigen Konsequenzen für ihr weiteres Leben zu ziehen. Vielmehr wird die Reise für sie zu einer "selbstverschuldeten Peinliehkeit" (FF,

139), die Rekonstruktion ihrer Kindheit mißlingt in ihren Augen gründlich: "Die Vergangenheit ist nicht mehr auffindbar. Es bleiben nur die ungenauen Reste und Vorstellungen in uns. Verzerrt, verschönt, falsch. Nichts ist mehr überprüfbar" (139).

Allein in ihrem Hotelzimmer sitzend, reflektiert sie einzelne Szenen ihrer Kindheit und breitet so vor dem Leser das ganze Spektrum der von politischen Einflüssen geprägten Vergangenheit aus. Die schmerzlichen Begebenheiten, die offensichtlich für die Entwicklung Claudias und ihre heutige Situation verantwortlich sind, präsentieren sich in einer Aneinanderreihung einzelner Erinnerungssequenzen, die sich in einem Bild von Verständisschwierigkeiten und zwischenmenschlicher Beziehungslosigkeit komplementieren. Da ist die erwachende Sexualität eines Kindes, das schnell erkennen muß, daß dieses ihm unzugängliche Geheimnis auf Herrschaft und Verrat basiert, so wie es sich dann auch später in der Ehe mit Hinner realisiert. Ausgelöst durch einen Lehrer, der sich an einer Schülerin vergriffen haben soll, wird Claudia von ihrer Mutter rabiat aufgeklärt. Der Wunsch, möglichst schnell erwachsen zu werden, wird dadurch augenblicklich gegenstandslos. Claudia fühlt sich ihrer Illusionen beraubt und entschließt sich, gar nicht, oder möglichst spät zu heiraten. Doch nicht nur die Mutter trägt zu der verklemmten, abwehrenden - schweigenden - Haltung des Kindes bei. Der damalige Sportlehrer steht seinen Schülerinnen nicht nur mit "reichlich Hilfestellungen, einem amtlich sanktionierten Betasten von Mädchenkörpern [bei]" (136), die weniger talentierten Kinder werden gar "Matschpflaume" und "Saftsack" genannt: "Ich glaube jetzt, meine Generation ging in den Turnhallen ihrer Schulen so nachhaltig auf die Matte, daß es uns noch immer in allen Gliedern steckt (auch in der

Matschpflaume und dem Saftsack)" (136). Was hier irritierend wirkt, ist weniger die erschreckende Aufdeckung jener 'pädagogischen' Maßnahmen, sondern die Tatsache, daß Claudia offensichtlich in der Lage ist, die Ursprünge ihres kaputten Sexuallebens auszuloten, dieses Wissen jedoch für einen Heilungsprozeß ("talking cure") im Lacanschen Sinne nicht nutzen kann. Erinnern wir uns, wie Lacan die Lebensgeschichte eines Menschen beurteilt. Das betreffende Subjekt verbalisiert ein Geschehen aus der Vergangenheit und vergegenwärtigt auf diese Weise die Ursprünge seiner Person. Diesen hysterischen Enthüllungen ist Claudia während ihrer Reise auf der Spur. In ihrem schäbigen Hotelzimmer sieht sie sich letztendlich mit der Tatsache konfrontiert, daß ihre eigene Geschichte keine Frage von Wirklichkeit ist, sondern von Wahrheit, wenn sie nun in mit Hilfe der 'wahren Rede' - im Gegensatz zu der im theoretischen Teil erörterten 'leeren Rede' - jene längst vergangenen Begebenheiten zu einem neuen Bild zusammenfügt, sie also neu ordnet, und zwar - wie Lacan es ausdrückt - durch die Übertragung vorweggenommener Notwendigkeiten (Lacan, 48). Konkret bedeutet dies, daß jene Kindheitserlebnisse, die einen mittelbaren Einfluß auf Claudias Sexualität als Erwachsene hatten, hier zum auslösenden Moment für alle, sich auch in der Zukunft abzeichnenden Konflikte werden. Diese 'antizipierte Nachträglichkeit' bezeichnet die aufgespaltene Zeitlichkeit des Unbewußten, auf die es Lacan ankommt. Sieht man sich die weiteren Gedankengänge Claudias an, die Art und Weise also, wie sie ihre Erinnerungen versucht zu ordnen, werden wir immer wieder zu den gleichen Ergebnissen kommen. Als im Juni 1953 ein Panzer in G. auftaucht, muß Claudia erstmals erkennen, "daß auch ein Gespräch etwas Bedrohliches sein konnte" (145). Die

politischen Geschehnisse und damit verbundenen möglichen Konsequenzen dürfen in Elternhaus und Schule nicht ausgesprochen werden:

> Ich fühlte die Angst der Erwachsenen, miteinander zu reden. Und ich schwieg, damit sie nicht reden mußten. Ich fürchtete, daß nach einem ihnen aufgenötigten, quälenden Gespräch über eins ihrer Tabus mich wiederum sieche, widerliche, geschlechtskranke Leute bis in meine Träume hinein verfolgen würden. *Ich lernte zu schweigen.* [Hervorh. S.H.] (145f.)

Der Panzer auf der Straße wird damit gleichzeitig zum auslösenden Faktor der inneren Einpanzerung des kleinen Mädchens, wobei diese Einpanzerung nicht nur einen Selbstunterdrückungsmechanismus birgt, sondern auch als Selbstschutzvorrichtung dient. Ein sie fortwährend mit bedrohlichen Küchenliedern neckender Onkel, der, eingeschüchtert durch die Nazis, seine Genossen verrät, macht Claudia die ganze Breite des faschistischen Schreckens bewußt. Als Nichte eines Naziverbrechers quält sie sich durch öffentliche Selbstvorwürfe, die ihr jedoch lediglich die Antipathien ihrer Mitschüler einbringen, die sie für "lächerlich und überspannt" (155) halten. Seit diesem Tag schweigt sie darüber, "ich begriff, daß ich ein Ärgernis war, unlösbar, unaufhebbar, erklärungslos. Und ich begann zu schweigen, um nicht andere zu belästigen" (156). Der Faschismus stellt sich hier zusammen mit den moralischen Grundsätzen des Sozialismus als ausschlaggebender Faktor für die seelische Verkümmerung des Individuums dar. Obwohl Hein uns in erster Linie mit Claudia konfrontiert, spüren wir doch, daß diesen politischen Prinzipien eine ganze Generation zum Opfer gefallen ist, die nie gelernt hat, mit ihrer Vergangenheit umzugehen. Claudia ist zwar gewillt - anders als die Figuren in Horns Ende - sich diesen Tag in Erinnerung zu rufen, doch kann sie ihm nur mit Schuldgefühlen begegnen. Dies liegt vor allem an der Art und Weise, wie im sozialis-

tischen Deutschland die faschistische Vergangenheit gehandhabt wurde. Dafür scheinen aueh dic Eltern Claudias ein gutes Beispiel zu sein: "Eine Zeit, die mieh ängstigte und bedrüċkte, erschien ihnen heiter und angefüllt mit possierlichen Späßen und Anekdoten. Sie mußten glüeklich gewesen sein, als ich so unglüeklieh war. Wir hatten uns nie verstanden" (189). Offensiehtlieh kann Claudia - der gewisse Verdrängungsmeehanismen schon so in Fleiseh und Blut übergegangen sind, daß sie sie als solehe nieht mehr wahrzunehmen vermag - hier nieht erkennen, daß die verzerrten Erinnerungen der Eltern für diese den einzigen Weg darstellen, mit ihrer Vergangenheit zurechtzukommen.[27] Die Anfangs nur in einem Nebensatz erwähnte Freundin Katharina wird nun zum Spiegelbild der essentiellen Defizite der Ieh-Erzählerin, die im Sommer 1953 den ehristliehen Glauben ihrer Jugendliebe in einer schulpolitischen Kampagne der Lächerliehkeit preisgibt und damit den ihr wichtigsten Mensehen verliert. Erneut tritt hier das Motiv des Schweigens auf, wenn Claudia sich gegen die üblen Naehreden, die auf ihrer Freundin lasten, nieht zur Wehr setzt und sie verteidigt, sondern das jener Freundin entgegengebraehte Mißtrauen sehließlieh selbst übernimmt und sie verrät. Mit diesem Bruch beginnt sieh Claudia aus der Welt zurüekzuziehen und die von ihr so oft bemühte "Draehenhaut" zu bilden. Das grenzenlose Einverständnis zwisehen den beiden Mädehen, das unerschütterliche Vertrauen, das Claudia dieser Freundin entgegengebracht hatte, wandelt sich jetzt, fünfundzwanzig Jahre später und in seiner Komplexität nichts einbüßend, zu einem selbstzerstörerischen Sehuldbekenntnis, der Unfähigkeit mit dieser Schuld zu leben, bzw. sie zu überwinden. Allein in ihrem Hotelzimmer sitzend, gießt sie einen Schluck Bier auf den billigen Teppich, "eine Libation für ein Mädchen,

das ich so rückhaltslos geliebt hatte, wie ich nie wieder einen Menschen sollte lieben können" (FF, 153). Auch eine solche Aussage stellt sich als eine 'notwendige zukünftige Entwicklung' im Lacanschen Sinne dar. All diese Erinnerungen bewirken beim Rezipienten zwei unterschiedliche Reaktionen. Zum einen fühlt er sich in der Rolle des Analytikers endlich in der Lage, für die oft unverständlichen Verhaltensmuster Claudias nun aufgrund der Auffächerung ihrer Vergangheit zumindest einen Erklärungsansatz zu finden. Und es wurde uns diesmal sogar ausgesprochen leicht gemacht, da die Ich-Erzählerin fast ausschließlich die 'wahre Rede' benutzte. Gleichzeitig wird man jedoch den Einwand erheben müssen, daß die 'Therapiestunde' in G. für die Patientin nicht den gewünschten Erfolg gebracht hat. Denn wie sich in dem weiteren Bericht unschwer erkennen lassen wird, ändert Claudia ihre Verhaltensweisen oder ihr Lebenskonzept in keiner Weise. Als ob diese Reise in die Vergangenheit nicht die geringste Wirkung auf sie gehabt hätte - noch einmal sei hier auf die 'talking cure' hingewiesen - brechen nach wie vor die alten Verdrängungsmechanismen hervor, mit denen Claudia gelernt hat, zu "überleben": Verdrängung und größtmögliche Distanz als relativ sicheres Mittel, den Angriffen einer Gesellschaft standzuhalten. Immer wieder wird hier die Stimme Heins auf jener besagten zweiten Ebene laut, der uns ganz gezielt das vertane Leben einer intelligenten Frau als das Ergebnis nicht nur vergangenheitsbedingter Psychosen, sondern vor allem auch unserer aufgeklärten, im Zeitalter des Fortschritt lebenden und damit lebenvernichtenden Zivilisation indirekt vor Augen führt. Hein ist jedoch nicht bereit, hier eine allzeit gültige Wahrheit zu präsentieren. Anders als beispielsweise der Künstler in seiner Novelle, für den Kunst Anarchie ist - "Der

Dreck, das ist meine Botschaft" (85) - hat er keine Botschaft, will er das Publikum nicht belehren:

> Der einzelne, also in dem Fall ich, kann nicht einer Gesellschaft sagen - oder ich halte es für vermessen zu sagen -, wohin sie sich entwickeln soll, wo der einzelne sein Glück, seine Vollendung oder Erfüllung finden könnte.[28]

Die Wahrheiten - auch in Claudias Fall - sind verschieden, und der Rezipient ist aufgefordert, in einer kritischen Distanz seine eigene Wahrheit dieser Problematik zu erkennen.[29] Und auch dann muß die Wertung einer solchen Figur wie Claudia sehr vorsichtig vorgenommen werden.

Parallel zu ihrem fortschreitenden Entfremdungsprozeß sich selbst gegenüber, entfernt sich Claudia immer mehr von den sie umgebenden Menschen. Angefangen bei ihren Eltern, mit denen sie nichts mehr verbindet und die die Liebe ihrer Tochter schließlich mit Geld erzwingen wollen, bis hin zu den Kollegen, an deren Intrigen sie sich längst gewöhnt hat und mit denen sie ein rein auf Oberflächlichkeiten reduziertes Verhältnis verbindet. Dem von einem ganz gewöhnlichen Sexismus geprägten Berufsalltag (Chefarzt, Klara, Doye...) begegnet die Ich-Erzählerin mit der gleichen angeekelten Distanz, die sie auch in ihrer Privatsphäre aufrechterhält, wenn sie beispielsweise im Lift ihres Appartmentkomplexes feststellt: "Ein Sichkennenlernen mit allen Sinnen, unerwünscht, besonders kränkend für den Geruchssinn" (FF, 9). Die Beziehungsängste, die Claudias Leben prägen, zeichnen sich auch in kurz aufflackernden Emotionen, bzw. Attraktionen zu anderen Frauen ab. Denn selbst in Situationen, in denen sich Claudia gestattet, so etwas wie Sympathie zu empfinden, blockt sie

Sekunden später schon wieder ab, versucht sie die verhängnisvolle Stelle zu verteidigen, die nicht mit Drachenhaut bedeckt ist:

> Sie kam herausgerannt und gab mir einen großen hellgrünen Klarapfel. Atemlos sagte sie: Ich wollte dir etwas schenken. [ ] Für einen Moment legte ich meine Hand auf ihre. [ ] Sie lachte schon wieder. Ich setzte schnell die Sonnenbrille auf. (93)

"Die Augen als das Fenster der Seele" werden hier schnell mit einer dunklen Brille versteckt, um die sich aufdrängende Gefühlsanwandlung zu verbergen.

Neben ihrem Beruf als Ärztin hat Claudia wenig Zeit und auch keine Kraft, anderen Tätigkeiten nachzugehen. Die Ausweglosigkeit ihrer Situation versucht sie mit dem einzigen ihr zur Verfügung stehenden Mittel, dem Fotografieren zu relativieren, eine Pseudo-Leidenschaft, die ihr zur Ablenkung dient. Die von ihr selbst entwickelten Fotos zeigen alle mehr oder weniger das gleiche Motiv. Der Zerfall, die Verwesung, die "Vergänglichkeit", das sind die Themen, die Claudias Bilder beherrschen. Ob es sich bei diesen Bildern allerdings um das von Hein geforderte Kunsterlebnis handelt, ist bereits in Frage gestellt worden. Hein spricht von dem beruhigenden, beschönenden Schleier, wie ihn etwa die Kunst darstellen kann, um mit den Unwägbarkeiten des täglichen Lebens besser zurechtzukommen. Doch diese selbst im Zerfall begriffenen Bilder Claudias werden jene beschönigende Wirkung auf Claudias erkanntermaßen niederschmetternde Situation nicht haben. Dies liegt nicht zuletzt darin begründet, daß Claudia sich weigert, Menschen zu fotografieren. Dieser Tatsache wird sie sich interessanterweise erst bewußt, als sie von ihrer Mutter auf die fehlenden Menschen in ihren Bildern angesprochen wird: "Ich wußte es nicht, [ ] als ich darüber nachdachte, konnte ich es mir selbst kaum erklären" (102). Angesichts ihrer letztendlich panischen

Angst vor lebendigem Leben ist der Rezipient hier gerne gewillt, ihr mit einer Erklärung auf die Sprünge zu helfen. Denn es sind ja gerade die Menschen, die Claudia so sehr fehlen. Das verrottete Gehölz, das sie vorrangig mit ihrem Objektiv erfaßt, ist gerade ebenso leblos, wie sie selbst. Menschen sind etwas Lebendiges, Waches, Eigenschaften, mit denen sich Claudia nicht identifizieren kann, da in ihr selbst schon zuviel abgestorben ist. Solch eine Lebendigkeit auf Glanzpapier zu bannen, käme ihr zu indiskret vor, ein weiterer Beweis ihrer krankhaften Scheu, Barrieren abzubauen, Distanzen zu überbrücken, das Schweigen endlich zu brechen. Doch in der rein symbolischen Handlung des Entwickelns der Bilder ist erneut ihr stummer Schrei zu hören, wenn wir erfahren, welche Motivation dieser Handlung zugrunde liegt:

> Das ist für mich ein Akt von Schöpfung, von Erzeugung. [ ] Das langsame Werden eines Gebildes. Ein Keimen, das ich bewirke, steuere, das ich unterbrechen kann. Zeugung. Eine Chemie von entstehendem Leben, an dem ich beteiligt bin. (103)

Der neurotischen Abgeschottetheit innerhalb der Gesellschaft steht hier der tief verborgene Wunsch nach "lebendigem Leben" gegenüber, einem Leben, in dem sie selber agieren kann und nicht zur Marionette ihrer "handfesten Ängste" und Depressionen wird.

Beim Fotografieren eines zerfallenen, ziegellosen Dachstuhls bemerkt sie in den Mauerresten eine "dünne, buschhohe Birke, deren verkrümmter Wipfel sich nach außen bog, nach dem freien Feld. Sehnsucht nach dem Wald" (65). Die Hoffnungslosigkeit dieser absterbenden Ruine einerseits und die Andeutung entstehenden Lebens andererseits spiegeln den inneren Gemütszustand Claudias wider, die hier der Birke jenes menschliche Gefühl attestiert, das sie in sich selbst nicht wahrhaben will. Doch Claudias

Kunst bleibt privat, die Bilder verschwinden in Schrankfächern, ohne je von irgendeinem anderen gesehen zu werden, ein weiterer Ausdruck ihrer Furcht, ein weiterer Schrei, der von niemandem gehört, und wenn doch, dann warscheinlich gerne überhört wird. In der ständig anwachsenden Zahl der Bilder droht die Ich-Erzählerin genauso zu ersticken, wie in der sie umhüllenden "Drachenhaut", aus der sie schon lange nicht mehr glaubt, ausbrechen zu können. Sie erkennt zwar, daß die Bilder Ausdruck ihrer eigenen subjektiven Befindlichkeit sind, eine entseelte Natur, die sie zu überfluten droht: "Ausschnitte, die nichts begriffen haben. Ihnen fehlt der Horizont, ihnen fehlt das Verwelken, Vergehen und damit die Hoffnung" (210). Dennoch wird sie mit dem Produzieren dieser Bilder nicht aufhören, denn es ist für Claudia lebensnotwendig geworden, "es ersetzt mir viel, es hilft mir über meine Probleme hinweg" (210).

Im unmittelbaren Zusammenhang mit der Beschreibung dieses schöpferischen Vorgangs erfahren wir von den zwei Abtreibungen, die Claudia während ihrer Ehe hat vornehmen lassen. In der Erinnerung an diese Eingriffe spiegelt sich Claudias Angst wider, an der sie umgebenden Welt zu partizipieren, die eigene Physis zu akzeptieren, ohne sich selbst zu verraten:

> Dann Benommenheit, durch die einzelne, zusammenhanglose Worte in mein Bewußtsein schwimmen. Vergeblicher Versuch, mich zu erreichen. Fortwährend höre ich meinen Namen, bittend, fordernd, ängstlich. Ich bin untergetaucht, unterhalb meines Bewußtseins, meiner selbst. Ich weigere mich, die Nebel zu verlassen, in denen ich mich verborgen halte, in denen ich geschützt bin. Ich fürchte mich, aus der Sicherheit meiner Benommenheit zu fallen, aufzutauchen, einen Körper als den meinen annehmen zu müssen [ ]. (107)

Auch in dieser Situation fällt es ihr wieder schwer, zu sprechen, oder sogar ihre Schmerzen zu artikulieren: "Meine Zunge ist ein Stöpsel, ein würgendes, Brechreiz

verursachendes Etwas" (107). Stattdessen assoziiert Claudia "Wälder, ein kühler, verhangener Himmel, der Weg, der zu einer Brücke führt, brüchigen Resten. Ich verkriechè mich im Gras, unter den Bäumen. Ich spüre kratzende Zweige, die Kältc des Erdbodens, feuchte Blätter" (107). Dem Leser präsentiert sich diese Beschreibung nicht nur als eine fast exakte Wiederholung des Bildes, das Claudia während ihrer Vergewaltigung zeichnete: "[ ] die Kühle der Erde, die Baumwurzel, die meinen Rücken wund rieb" (70). Wir erkennen gleichzeitig noch eine zweites, schon bekanntes Motiv, nämlich die noch vor Beginn des eigentlichen Textes in einem Traum beschriebene Brückc: "[ ] sie ist brüchig, eine Ruine" (5). Mit diesem Traumbild, in dem Claudia mit einem unerkannten Begleiter versucht, eben jene Brücke zu überqueren, auf der ihnen auch andere Läufer entgegenkommen, hat Hein bereits alle in der Novelle vorkommenden Motive symbolisch angedeutet:

> Er soll mich loslassen, denke ich. Jeder für sich. [ ] Ich rede, ich schreie, aber ich höre nichts. Ich höre mich nicht reden. [ ] Die Läufer laufen gleichmäßig, mit den eleganten, regelmäßigen Bewegungen von Maschinen. [ ] Für uns gibt es keine Umkehr, wir müssen zur gegenüberliegenden Scite. Und es ist aussichtsloser geworden. (5-7)

Claudia will sich nicht auf die Unterstützung und Hilfe eines Freundes verlassen, denn der könnte sie enttäuschen. Diesen Wunsch zu verbalisieren, gelingt ihr jedoch nicht, da Kommunikation nicht möglich ist. Die sie passierenden jungen Männer haben offensichtlich in einem sie normenden sozialistischen System Fuß gefaßt und "funktionieren" vorbildlich, gerade so, wie Claudia im realen Leben. Sie stellen vermutlich auch den von Klaus Kändler vermißten positiven Helden dar.[30] Im letzten Abschnitt dieses 'Vorspiels' erfahren wir von den vergeblichen Deutungsversuchen dieses Traumes:

> Ein Bild, mir unerreichbar, letztlich unverständlich. Dennoch vorhanden in dem Namenlosen, Unerklärlichen, das ich auch bin. Schließlich vergeht der Wunsch. [ ] Die überwirkliche Realität, meine alltäglichen Abziehbilder schieben sich darüber, laut, bunt, verläßlich. (FF, 7)

Besonders wichtig erscheint an dieser Stelle die Tatsache, daß Claudia mit diesem "Versuch einer Rekonstruktion" (7) noch immer - so sieht es die formale Anordnung des Textes vor - in ihrem Traumbild gefangen ist. Es handelt sich also nicht um die Traumdeutung im Wachzustand, sondern um eine in den Traum integrierte Interpretation. Doch selbst in diesem Bewußtseinsstadium gelingt die "erhoffte Annährung" (7) nicht. Diese Tatsache läßt auf ein noch ungleich größeres Verdrängungspotential schließen, als bisher bereits angenommen wurde. Obwohl Claudia in der Lage war, in diesem Traumbild ihre wirkliche Situation zu erkennen, ist sie mit zu vielen Abwehrmechanismen ausgestattet, als daß es ihr möglich wäre, sich jenem 'Unerklärlichen' zu stellen, es auszuloten und für sich selbst nutzbar zu machen. Diese verheerende Einsicht des Verlusts der Utopie spiegelt hier nicht nur die Situation Claudias oder die der DDR wider, sondern muß als eine ganz generelle Bestandsaufnahme der menschlichen Natur, ihrer verborgenen Sehnsüchte und unterdrückten Wünsche verstanden werden.

Im letzten Kapitel dieser Novelle, nun wieder in der Gegenwart spielend, erzählt Claudia von ihrer jetzigen Situation. Sie hat sich "eingerichtet, wieder allein zu leben" (206). Darunter ist jedoch lediglich die physische Abwesenheit Henrys zu verstehen, denn allein ist Claudia schon lange. In einer grotesken Anhäufung von banalen Momenten der Zufriedenheit versucht sie ein letztes Mal, ein günstiges Bild von sich zu zeichnen: "Ich bin ausgeglichen. Ich bin einigermaßen beliebt. Ich habe wieder einen

Freund" (211). Noch einmal bricht jedoch in dieser Schlußbilanz die verheerende Trennung von Katharina und das sich daraus für Claudia entwickelnde Lebensgefühl hervor: "In meiner unverletzbaren Hülle werde ich krepieren an Sehnsucht nach Katharina. Ich möchte aus diesem dicken Fell meiner Ängste und meines Mißtrauens heraus. Ich will sie sehen. Ich will Katharina wiederhaben" (209). Als ob sie sich für einen Moment preisgegeben hätte, wird dieses Bekenntnis sofort relativiert und vorgebliche Kraft entgegengesetzt: "Meine undurchlässige Haut ist meine feste Burg" (209). So präsentiert sie sich bis zum Schluß als perfekte Verdrängungskünstlerin, die ihr Leben "gemeistert" hat: "Was mir Spaß macht, kann ich mir leisten. Ich bin gesund. Alles was ich erreichen konnte, habe ich erreicht. Ich wüßte nichts, was mir fehlt. Ich habe es geschafft. Mir geht es gut. Ende" (212).[31] Anhand dieser letzten Textstelle sei noch einmal auf die unverkennbaren Parallelen zu den theoretischen Ausführungen Lacans hingewiesen, die sich praktisch auf fast jede dieser den Text durchziehenden sogenannten 'Zufriedenheitsaussagen' der Ich-Erzählerin anwenden liessen. Die im dritten Kapitel erschlossene Sprachtheorie Lacans basiert vor allem auf der Vorstellung, daß das Subjekt zu einem bestimmten Zeitpunkt seines Lebens von der vollen Welt der Imagination in die leere Welt der Sprache vertrieben wird. Der Eintritt in diese Welt der Sprache bedeutet die Trennung von dem, was Lacan das Reale nennt, worunter vor allem die symbiotische Einheit mit der Mutter verstanden wird. Betrachten wir Claudias Entwicklung unter solchen Prämissen, wird unter Zuhilfenahme der entsprechenden Textstellen deutlich, daß sie dem Lacanschen Schema offensichtlich nur zu gut entspricht. Auf den ersten Blick wird dies jedoch nicht ersichtlich. Das Verhältnis zu

ihrer Mutter wird von Claudia während der wenigen Begegnungen als relativ unpersönlich geschildert, zumindest, was ihre eigene Sicht angeht. "Die alte Frau [ ] tat mir leid, aber weiter konnte ich kein Gefühl für sie aufbringen. Ich verstand nicht, warum sie sich beklagte, daß wir kein herzlicheres Verhältnis haben" (41). Auch wissen wir, daß Claudia das Verhalten der Eltern im Sommer 1953 und deren jetzige Einstellung dazu nicht nachvollziehen kann. Das ist die eine Seite der Mutter-Kind-Beziehung in dieser Novelle. Doch scheint sich an anderen Stellen ein völlig dem entgegenstehendes Bild abzuzeichnen, etwa dann, wenn Claudia nach ihrer 'Vergewaltigung' ein Zwiegespräch mit der abwesenden Mutter führt: "Nein, Mama, ich will es nicht. Ich will kein großes Mädchen werden" (71). Diese Aussage verdeutlicht nicht nur die Verletzbarkeit der erwachsenen Claudia, sondern vor allem das immer noch vorhandene 'Begehren' nach der Mutter, die für die Tochter schon lange nicht mehr erreichbar ist. Bernd Fischer kommt in seiner Untersuchung zu dem Ergebnis, daß Claudia in einem Land lebt, in dem "die Überflußgesellschaft bereits einen emotionalen Mangel zu Tage gefördert [hat], den Heins Figuren nicht mehr ausfüllen können". Und er geht davon aus, daß "Claudia im Verlauf der Erzählung immer besser lernt, den Mangel, das Begehren nicht mehr an sich heranzulassen [ ]."[32] Diese Feststellung stimmt insofern, als Claudia wirklich mit Hilfe der Verdrängung ihr Leben vorgeblich unter Kontrolle hat. Greifen wir aber die Worte Fischers in Bezug auf die Mutter erneut auf, so müssen wir erkennen, daß jener Mangel und Begehren ein nicht wegzuleugnendes Faktum darstellt, das sich schließlich - und das war die Vorüberlegung zu dieser Untersuchung - in der sich an so vielen Stellen im Text nachweisbaren leeren Rede der Protagonistin

äußert. Wenn sich Hein auch nicht nachweisbar an Lacan orientierte, als er diese Novelle schrieb, lassen seine Aussagen zum Text doch entsprechende Vergleiche zu: "Wenn die Person sagt, sie sei zufrieden und ihr gehe es gut, wird eigentlich immer etwas anderes, nicht das Gegenteil, aber etwas anderes gesagt."[33] Wenn Lacan davon ausgeht, daß unser gesamter Diskurs eigentlich ein Sich-Versprechen sei, indem wir nie meinen, was wir sagen und nie sagen, was wir meinen, werden die Parallelen deutlich.

Mit dem letzten Wort "Ende" beschließt die Erzählerin ihre Geschichte nicht nur formal, wir werden auch gleichzeitig an den Beginn des Textes erinnert, der mit der Formulierung "Am Anfang war eine Landschaft" (FF, 5) den strukturellen Rahmen komplementiert. Wie später auch in Horns Ende spielt der Autor hier mit formalen und inhaltlichen Mitteln auf einer Ebene.

Die Novelle Der fremde Freund zwingt den Leser, in der von Claudia so kalt und scheinbar widerspruchsfrei vorgebrachten Erzählung den "Subtext" zu lesen und dem eigenen Erfahrungsbereich unterzuordnen. Hein selbst wertet die unterschiedliche Rezeption seines Buches als optimistisch, ihn beruhigt "neben diesem Betroffensein das heftige Sichwehren" (TDB, 73). Das Nichtvorhandensein von Identifikationsfiguren - von positiven Helden - ruft hier die kritische Auseinandersetzung, die Bewußtwerdung der eigenen Lebensphilosophie hervor.

Anmerkungen

1. Christoph Hein, Der fremde Freund (Berlin: Aufbau-Verlag, 1982) Im folgenden wird aus dieser Ausgabe unter dem Sigle FF zitiert.

2. Rüdiger Bernhardt, Klaus Kändler, Bernd Leistner, Gabriele Lindner, Bernd Schiek and Ursula Wilke, "Für und Wider," Weimarer Beiträge 29.9 (1983): 1635-1655.

3. Hans Kaufmann, Über DDR-Literatur 237.

4. Erstaunlich oft wird in der Sekundärliteratur der Tod Henrys als das zentrale Ereignis der Novelle angenommen. So beispielsweise Antonia Gruneberg, "Geschichte und Entfremdung; Christoph Hein als Autor der DDR," Michigan Germanic Studies 8 (1982): 236. Oder auch Klaus Kändler in "Für und Wider". Diese Annahme erseheint deshalb nieht richig, da Claudia bereits vor dem Tod Henrys ein emotionsloses Dasein geführt hat.

5. Batt, Widerspruch und Übereinkunft 342.

6. Hammer, "Gespräeh mit Christoph Hein," COB 29.

7. Der fremde Freund fand nieht nur im getrennten Deutschland ein großes Echo; die Novelle wurde bis auf Albanien in allen europäisehen Ländern und auch in Amerika übersetzt. Aus dieser Tatsache wird vielleicht am ehesten erkenntlieh, warum der Text offensiehtlich viele nicht systembedingte Entfremdungsmerkmale birgt. Es sollte an dieser Stelle allerdings auch angemerkt werden, daß Hein mit der amerikanisehen Übersetzung nach eigenen Worten sehr unzufrieden war, was sich anhand der Rezension in der New York Times leieht naehvollziehen läßt. Katharine Washburn identifiziert Claudia in The distant lover als "dutiful but indifferent daughter," die nieht nur "a eourteous recipient of other people's confidenees and untidy coneerns" ist, sondern auch das Zusammensein Hinners mit ihrer Schwester "with unusual placidity" akzeptiert. "A eonfessor at the funeral," New York Times Book Review May 7th, 1989, 32.
Die folgende Analyse wird wiederholt aufzeigen, daß ein solches Verständnis des Textes nicht in der Intention des Autors lag.

8. Christoph Hein im Gespräch mit Hans Brender und Agnes Hüfner, TDB 69.

9. Mikhail M. Bakhtin, "Diseourse in the novel," The Dialogic Imagination, ed. Michael Holquist, trans. Caryl Emerson and Michael Holquist (Austin: University of Texas Press, 1988) 259-422.

10. Christoph Hein im Gespräch mit Hans Brender und Agnes Hüfner, TDB 70.

11. McKnight macht an dieser Stelle auf die wiederholt vorkommenden Vergewaltigungen in Heins Texten aufmerksam. Die holländisehe Bäuerin in "Einladung zum Lever Bourgeois" und die Nonne in Die wahre Gesehiehte des Ah Q enden im Tod. Anne, Claudia, Marlene in Horns Ende und Ilonas Großmutter in "Die Vergewaltigung" (Nachtfahrt und früher Morgen) hingegen präsentieren sieh naeh den Gewalttaten unverändert, "which funetions as a symbol of politieal or psyehological unehangeability. [ ] The women fall silent and go on as they had before. The self-imposed silence provides the conneetion between life experience under Nazi and Stalinist regimes." Understanding Christoph Hein 30f.

12. Brigitte Sändig zeigt in einer Gegenüberstellung von Camus' Erzählung Der Fremde und Heins Novelle die auffälligen Parallelen der einführenden Szenen beider Texte, in denen die Protagonisten an der Beerdigung eines ihnen nahe stehenden Menschen teilnehmen. Nicht nur erweist sieh auch Meursaults als emotionslos dem Tod seiner Mutter gegenüber, auch die Übereinstimmung der Perspektiven läßt einen eindeutigen Vergleieh der beiden Texte zu: "Bis in den Satzbau hinein ist ihrer beider Berieht von dem existentiellen Zwang, in einer fremden Welt zu leben und von ihrer Entscheidung, dieser Welt mit Indifferenz zu begegnen, geprägt." "Zwei oder drei fremde Freunde," Die Gegenwart des Absurden. Studien zu Albert Camus, ed. Annemarie Piper (Tübingen: Francke-Verlag, 1994) 44.

13. Damit manifestiert sich zwar einerseits die eindeutig negative Einstellung ihrer Umwelt gegenüber, doch muß man Claudia hier auch attestieren, daß sie sieh offensiehtlieh gegen den offiziellen Diskurs stellt, der einem Pfarrer eben keine Promiskuität nachsagt.

14. Aueh der Besueh des Chefs bei Claudia verdeutlieht die Distanz der Generationen. Ungehalten über Claudias wenig ausgebildete Forschungsambitionen hat er Sehwierigkeiten, "eine solche Haltung [zu] verstehen": "Ihre ganze Generation besitzt keine Disziplin" (167).

15. Dietrich Löffler, "Christoph Heins Prosa - Chronik der Zeitgesehiehte," Weimarer Beiträge 33.9 (1987): 1485.

16. Tatsächlieh wird sich später herausstellen, daß die Ereignisse im Juni 1953 und das daraus reultierende Verhalten der Eltern einen tiefen Einschnitt in Claudias Leben gehabt haben.

17. Vgl. Kapitel 4.

18. Dieses Zitat sei ein Beleg für die mißverstandene amerikanisehe Übersetzung.

19. Ilse-Marie Gates, "Christoph Heins Novelle 'Der fremde Freund' - ein fiktionaler Bericht moderner Kommunikationsschwierigkeiten," Carlton Germanic Papers 18 (1990): 54.

20. Christoph Hein im Gespräch mit Hans Brender und Agnes Hüfner, TDB 69.

21. Bernd Leistner wertet das "Motiv der disparaten Ehe" gar als "eine Art Zentralmotiv" der Novelle, eine durch die insgesamt neun beschriebenen kaputten Ehen sicherlich berechtigte Annahme. (Leistner in "Für und Wider," 1643.)

22. Auch Ilse-Marie Gates weist in ihrer Studie das Versagen der sprachlichen Verständigung bei Heins Figuren nach. "Eine unverhältnismäßig hohe Anzahl von Wörtern wie 'sagen', 'sprechen' oder 'reden' "widerspiegeln einerseits die Beschränktheit der Ausdrucksmöglichkeiten der Erzählerin und ist andererseits ein sich stetig widerholender Hinweis des Autors für den Leser zu werten, daß die Angelegenheit des Sprechens, der Kommunikation [der leeren Kommunikation, S.H.], im Vordergrund steht." Gates, 63.

23. Lindner, "Für und Wider," 1646.

24. McKnight, Understanding Christoph Hein 27.

25. Anhand seiner Leidenschaft zu Autos sei hier noch einmal auf das Lustprinzip eingegangen, das Henry verkörpert. Die Lust am Körper des anderen manifestiert sich sowohl am Auto, das einen Techno-Körper darstellt, der Faszination aufkommen läßt, weil er auf das eigene Begehren reagiert, als auch an Claudias Körper, der im Endeffekt die gleichen Reaktionen zeigt.

26. Jachimczak, "Gespräch mit Christoph Hein," 351.

27. In einer relativ neuen Studie hat Peter C. Pfeiffer den Tod eines oder auch mehrerer Menschen als "sinnträchtiges Strukturmotiv" bei Hein konstertiert, und weist in diesem Zusammenhang auch auf den Erinnerungskult der DDR um die Opfer des Nationalsozialismus hin, der sich letztendlich in der Euphorie um den neuen, weil antifaschistischen Staat manifestierte: "So kommt es, daß gerade wegen des Kults einer vorgefaßten Erinnerung eine tatsächliche Auseinandersetzung mit der Vergangenheit und ihren Opfern nicht stattfinden konnte." "Tote und Geschichte(n): Christoph Heins 'Drachenblut' und 'Horns Ende'," German Studies Review 9.1 (1993): 20.

28. Christoph Hein im Gespräch mit Hans Brender und Agnes Hüfner, TDB 70.

29. Zu einem ähnlichen Resultat kommt Bernhard Spies, wenn er bemerkt: "Der Roman postuliert weder die Sinnlosigkeit des Daseins noch einen positiven Lebenssinn. Er wirft die Frage nach dem "Wozu" des Lebens nicht auf, um sie positiv oder negativ zu beantworten." (Spies, 116)

30. Siehe Kändler in "Für und Wider." Antonia Gruneberg bemerkt dazu treffend: "Daß das [die kritische Auseinandersetzung und nicht die Identifikation, S.H.] in der DDR, deren Leserschaft trotz Generationenwechsel und literarischen Neuerungen noch immer auf das Niveau der Lebenshilfeliteratur und der positiven Helden eingeschworen ist, als Provokation aufgegriffen wird, versteht sich beinahe von selbst." Gruneberg, 246.

31. Einen interessanten Aspekt bietet an dieser Stelle J.H. Reid, wenn er schreibt: "Her final word, 'Ende', even implies a recipient, perhaps the radio buff who picks up signals from afar, as Claudia signs off her desperate message to the outside world." "Reading Christoph Hein," Socialism and the Literary Imagination. Essays on East German Writers, ed. Martin Kane (New York and Oxford: Berg, 1991) 221. Diese Beobachtung ließe also wirklich auf eine Art Adressaten im Bakhtinschen Sinne schließen.

32. Bernd Fischer, "Christoph Heins 'Fremde Freundin'," COB 99.

33. Christoph Hein im Gespräch mit Hans Brender und Agnes Hüfner, TDB 70.

KAPITEL 6
"WENN IHR SCHWEIGT, DANN WERDEN DIE STEINE SCHREIEN"
HORNS ENDE

Christoph Hein hat nicht nur in seinen theoretischen Essays wiederholt auf die Relevanz geschichtlicher Prozesse und deren Beschreibung hingewiesen. Bereits in einem Teil seiner dramatischen Werke wie bspw. Cromwell oder Lasalle hat der Autor diesen Anspruch verwirklicht und er wählte auch für den 1985[1] publizierten Roman Horns Ende[2] zwei Historiker als Teilakteure der Handlung. Nach Heins eigenen Worten ist dies ein Roman "über Geschichte, über Geschichtsverst ändnis, auch über Geschichtsschreibung."[3] Mit dieser Aussage eng verbunden ist die Benjamin-Rezeption des Autors, die sich besonders an diesem Text verdeutlichen lassen wird. Anders als Der fremde Freund fand der Roman zwar auch großen Anklang, doch scheint die Beurteilung des Textes weit homogener auszufallen, als es bei Heins Novelle der Fall war. Wiederholt ist in der Forschung auf kontextuelle Parallelen der beiden Werke eingegangen worden. So beurteilt Cambi den Historiker Horn ähnlich wie Henry Sommer als einen Fremden, wobei hier nicht nur eine Person - wie Claudia - sondern gleich vier andere "mit Hilfe des Leims einer aseptischen Erinnerung die Bruchstücke seines letzten Lebensjahres wieder anordne[n]."[4] Preußer hingegen sieht die Parallelen eher zwischen Claudia und Spodeck, was sich in seinen Augen vor allem in einem Vergleich des Liebesaktes in beiden Texten manifestiert:

> Wie in 'Drachenblut' steht der Liebesakt in der Natur an zentraler Stelle im Roman. In beiden Fällen handelt es sich um Übertretungen einer Tabuisierung, um verbotene und gerade dadurch befreiend lustvolle Liebe. (Preußer, 64f.)

Inwieweit sich diese Beobachtungen als richtig erweisen, soll an entsprechender Stelle geklärt werden. Unschwer zu erkennen ist sicherlich, daß - ähnlich wie bei Der fremde Freund - Hein auch hier nicht als Erzähler in den Vordergrund tritt, sondern dem Rezipienten eine andere, ja tatsächlich mehrere unterschiedliche Erzählperspektiven erschließt, deren Kommentierung von seiner Seite es nicht bedarf. Durch die Vielschichtigkeit der verschiedenen Betrachtungsweisen ist Hein die Verwirklichung des dialogischen Prinzips in diesem Text fast noch besser gelungen, als es bei Der fremde Freund der Fall gewesen ist. Dies hängt nicht zuletzt damit zusammen, daß der Rezipient hier ungleich mehr gefordert ist, aktiv mitzuarbeiten, denn nicht nur bei einer Person gilt es, die 'leere Rede' zu entlarven, gleich mehrere drängen sich in das Blickfeld des Betrachters und müssen schon allein auf Grund ihrer so unterschiedlichen Ansätze mit größter Sorgfalt behandelt werden.

Der Roman führt uns zurück in die Geschichte der DDR und stellt sich zunächst als eine streng gebaute Chronik dar, die - zumindest vordergründig - den Selbstmord des vierzigjährigen Museumsdirektor Horn zum Thema hat. Schauplatz der Handlung ist ein heruntergekommener Kurort mit dem bezeichnenden Namen Guldenberg, der nach Heins eigenen Angaben jenem ähnelt, in dem er seine Jugend verbrachte. Die Handlung des Romans spielt auf drei Zeitebenen, wobei den Einstieg in die Erzählung das Jahr 1957 bildet, in dem eine Gruppe von Zigeunern, später als in vorangegangenen Jahren, ihr Lager in der besagten Kleinstadt Guldenberg aufschlägt, obwohl ein

veralteter Ratsbeschluß dies untersagt. Der Selbstmord Horns und der Aufbruch der Zigeuner, die die Stadt für immer verlassen, bilden den Abschluß des Romans. Scharf abgegrenzt von dieser Zeit des sozialistischen Aufbaus steht der vorangegangene Nationalsozialismus und die Gegenwart, also Mitte der achziger Jahre. Hatte der Autor bereits in Der fremde Freund - wenn auch nur andeutungsweise - die Verbindung zum Nationalsozialismus geschaffen, spielt er in diesem Text nun ganz bewußt mit den unterschiedlichen Geschichtserfahrungen einer Gesellschaft und zeigt damit gleichzeitig auch die Unversöhnlichkeit der betreffenden Perioden auf. Damit unterstreicht Hein seine Auffassung über die Nichtexistenz der Stunde Null, die in diesem Zusammenhang eine wichtige Rolle spielt:

> Der Vorwurf, daß ich zuwenig die Zäsur und nur oder ausschließlich die Kontinuität sehe, konnte nur entstehen, weil eben bisher nur oder vor allem die Zäsur gesehen wurde, eben dieses Jahr Null. Es setzt nach 1945 in Deutschland doch eine große Merkwürdigkeit im Umgang mit der Geschichte ein. In Westdeutschland ging man gleich auf Verdrängung der Nazizeit, noch während der Nürnberger Kriegsverbrecherprozesse [ ]. In der DDR war es Entgegensetzung: Man setzte auf die antifaschistische Tradition, moralisch sicher richtig, aber die Entgegensetzung allein konnte die DDR auch nicht erklären. Denn allein aus dem antifaschistischen Widerstand ist die DDR nicht geboren, sie ist geboren worden aus dem Zusammenbruch des Dritten Reiches, aus dem Sieg der Roten Armee über Hitler, aus einem für die Deutschen verlorenen Krieg.[5]

Es wird sich im Laufe dieser Annährung an den Text zeigen, daß Horns Ende gerade dieses Kontinuum der Geschichte demonstriert, daß also in Guldenberg die Transformation des Faschismus in den Sozialismus durchaus nicht in der Form von statten gegangen ist, wie es manches Geschichtsbuch glauben machen will. Die gewählten Daten im Text weisen auf den brisanten politischen Hintergrund der DDR, der die "Tauwetter-Periode" zwischen 1953 und 1956, bzw. den sogenannten 'dritten Weg'

aktiver Intellektueller wie Walter Janka, Wolfgang Harich und Gustav Just aufzeigt. Damit wird Horns Ende zu einem einzigartigen Zeugnis dieser Zeit, eine Tatsache, die sicherlich zu den bereits erwähnten Veröffentlichungsschwierigkeiten beigetragen hat.

Der Historiker Horn wird im Sommer 1953 auf Grund revisionistischer Anschauungen aus der Partei ausgeschlossen und nach Guldenberg versetzt, wo er dem Burgmuseum als Leiter vorsteht. In der Gestalt des Bürgermeisters Kruschkatz trifft Horn hier jenen Mann wieder, der damals in Leipzig den Antrag auf seinen Ausschluß gestellt hatte. Der von den Bewohnern der Stadt schwer einzuordnende Horn mietet ein Zimmer bei der Krämersfrau Fischlinger, mit der er ein ebenso kurzes, wie abrupt endendes Verhältnis hat. In seiner Funktion als Museumsdirektor muß sich Horn neuen Untersuchungsverfahren unterziehen, die schließlich zu seiner Dispension vom Dienst führen. Wenig später erhängt sich Horn in einem nahegelegenen Wald, wo er von Kindern gefunden wird. Das endgültige Verschwinden der Zigeuner im gleichen Jahr steht zwar in keinem inhaltlichen Zusammenhang mit Horns Tod, hat sich jedoch bei den Bewohnern der Stadt als einschneidendes und leichter zu benennendes Ereignis eingeprägt. Diese Tatsache wird an sich nicht verbalisiert, doch fällt sie bei der Durchsicht der verschiedenen Aussagen zum Tode Horns ins Auge. Damit stellt sich der Autor einmal mehr in Opposition zu seinen Figuren, die - im Gegensatz zu dem Chronisten Hein, dessen Credo ja das Benennen von Tatsachen ist - ihr Heil in der Flucht vor solchen Tatsachen zu finden suchen, letztendlich aber auch in diesem Roman an der Unfähigkeit, jene Tatsachen zu verbalisieren, zu Grunde gehen. Obwohl die Zigeuner nur einen untergeordneten Part in der Erzählung um Horns Ende spielen, deckt

Hein mit ihnen hier gleich zu Anfang den nicht wegzudenkenden Widerspruch einer 'zivilisierten Gesellschaft' auf, die von der phantastischen Welt der Zigeuner abgestoßen und gleichzeitig fasziniert ist:

> So sehr der Anblick der dunkelhäutigen Sippe mit ihren bunten Lumpen und ihrem grauen Kraushaar oder den schwarzen Strähnen die Stadt in ihrer mürben Rechtschaffenheit und dem unveränderbaren, wohlbehüteten Ablauf der Zeit verstörte, sie erlag doch immer erneut der Faszination und der Verärgerung, die dieses weitgereiste Elend ihr an unbegreiflicher Ferne, Fremdheit und unverständlichen, gutturalen Schreien darbot. (HE, 9)

Für den Rezipienten nicht sofort erkennbar, setzt Hein die Zigeuner hier als Metapher ein für das Andere, das außerhalb der Norm Stehende,[6] ohne ausdrücklich auch die tragische Geschichte dieser vom Nationalsozialismus verfolgten ethnischen Minderheit aufzudecken. Diese Schlußfolgerung überläßt er dem Leser und macht ihn damit zum Mitwisser einer schrecklichen Wahrheit, deren explizites Benennen es in diesem Fall nicht bedarf. Einzig in der Verbindung zu der Geschichte Marlenes und ihrer Mutter werden später die Grausamkeiten des faschistischen Regimes deutlich werden, das zwischen wertem und unwertem Leben unterschied. Wer oder was aber trieb Horn in den Tod? Um dieser Motivation auf die Spur zu kommen läßt Hein fünf Personen, darunter eine geistig behinderte junge Frau, zu Wort kommen, die aufgefordert sind, ihre Version der Geschehnisse wiederzugeben.

Gefragt ist die Erinnerung: "Erinnere dich. - Ich versuche es. - Du mußt dich erinnern. - Es ist lange her. Jahre sind vergangen. [ ] - Du hast es gesehen. [ ] - Weiter! Erinnere dich"! (5) Dieser und ähnlich gestaltete Kurzdialoge bilden jeweils den Anfang der acht Kapitel, wobei zunächst nicht klar ist, wer hier eigentlich spricht. Wer

muß sich diese fast kommandoähnlichen Aufforderungen anhören und vor allem, wer erteilt sie? Es scheinen die fiktiven Dialoge zwischen dem toten Horn und dem inzwischen erwachsenen Thomas zu sein, der als Zehnjähriger die Leiche Horns fand. Nur mäßig gewillt, sich den Forderungen des Toten zu stellen, wird Thomas zu einem Teil jener Zeugnisträger, deren Aufgabe es sein soll, dem mysteriösen Leben und Ableben des Museumsdirektors auf die Spur zu kommen. Auch Thomas war - wie später nur zu deutlich wird - durch seine Erziehung in dem Glauben aufgewachsen, die bequeme Lebenslüge der oft unbequemen Wahrheit vorzuziehen, um so auch den Tod Horns in irgendeiner Form zu verschmerzen. Der tote Horn macht ihm einen Strich durch die Rechnung, indem er sich zwar körperlos, aber dennoch sehr präsent in Thomas' Erinnerung drängt.[7]

Der Erinnerung an die Vorfälle um Horn werden die befragten Personen - als da sind Dr. Spodeck, Bürgermeister Kruschkatz, die Krämersfrau Fischlinger, der Apotherkersohn Thomas und schließlich die geistig behinderte Marlene Gohl - insofern nicht gerecht, als ihre Aussagen so gut wie gar nicht zur Erhellung des Falles Horn beitragen[8], sondern viel eher zu einer Selbstanalyse führen, die ein erschreckendes Bild der menschlichen Psyche aufdeckt. Dem Leser wird hier subjektive Wirklichkeit aus mehreren Sichten erschlossen, wobei der Autor Hein es nicht zuläßt, für eine der Personen Partei zu ergreifen. Die Vielschichtigkeit der Äußerungen führt zu dem von Hein auch als solches formulierten "Mosaik, aus dem [ ] sich dann doch ein komplettes Bild ergibt, auch mit den Zwischenräumen, die bei einem Mosaik nun einmal da sind."[9] Dieses Mosaik fügt sich im Laufe des Romans langsam zu einem zwar unscharfen, aber

dennoch fein strukturierten Portrait provinziellen Bürgertums zusammen. Dieser Gesellschaft attestiert Hein - trotz der Tatsache, daß die befragten Personen sich mehr oder weniger breitwillig äußern - jenes lähmende, tödliche Schweigen, mit dem die Bewohner den Ereignissen um Horns Ende und letztendlich auch ihrer eigenen Situation begegnen. Diesem Schweigen als der Krankheitsherd einer sich selbst belügenden Gesellschaft soll auch in diesem Text auf den Grund gegangen werden. Einzig Horn, und mit ihm Hein, rufen hier zum Bruch dieses Schweigens auf, zur Reflektion der Vergangenheit, zur Auseinandersetzung mit dem Gewesenen, da dies die einzige Möglichkeit darstellt, weiterzuleben.

Doch was den berichtenden Personen spätestens am Ende dieses Romans klar wird, hat der Historiker Horn schon lange zu seiner persönlichen Wahrheit gemacht:

> Was ist denn Geschichte anderes, als ein Teig von Überliefertem, von willkürlich oder absichtsvoll Erhaltenem, aus dem sich nachfolgende Generationen ein Bild nach ihrem Bilde kneten. Die Fälschungen und unsere Irrtümer sind der Kitt dieser Bilder, sie machen sie haltbar und griffig. (197)

Die Rekonstruktion von Geschichte ist hier nur als Annährung an die Wahrheit möglich, aber niemals als die vollständige Erfassung ihrer Wirklichkeit, da diese von den subjektiven Vorstellungen jedes Einzelnen geprägt ist. Dennoch ist es gerade die geforderte Erinnerungsarbeit, die gleichzeitig die Notwendigkeit der unterschiedlichen Geschichtsprozesse zu Tage fördert, um sie so einer besseren Wertung unterziehen zu können.

Eben diesen Prozeß durchlaufen die sich äußernden Personen, wenn sie ihre Erinnerung an Horn mit ihren ganz persönlichen Eindrücken verbinden und überdecken.

Auf diese Weise erhält der Rezipient nicht nur ein sehr breites Spektrum von "Wahrheiten", er sieht sich außerdem mit teilweise widersprüchlichen Aussagen konfrontiert, die nicht unwesentlich zur Verwirrung beitragen. Ein weiteres Mal wird hier deutlich, wie Hein den Dialog mit dem Leser konzipiert hat. Er verweigert dem Rezipienten eindeutige Auskünfte, so daß eine Parteinahme für eine bestimmte Person zur Unmöglichkeit wird. Obwohl gerade Spodeck und Kruschkatz in ihrem Lebenshaß und Lebensekel kaum noch zu übertreffen sind, und sich auch gegenseitig immer wieder herabzusetzen versuchen, treffen deren Anklagen beim Leser auf Unverständnis und Verwirrung, gelingt es keinem der beiden, uns für sie zu gewinnen. Vielmehr werden wir aufgefordert, selbst zu prüfen, inwieweit die hier zur Verfügung stehenden Informationen nicht nur dem toten Horn, sondern auch den anderen Figuren gerecht werden. Dadurch macht Hein den Rezipienten zum Mitproduzenten einer neuen Wahrheit, bietet er das bereits zitierte "Versuchsfeld, auf dem das Publikum koproduzieren kann," an.[10] Gleichzeitig macht er dem Leser jenen Gedankengang Spodecks zugänglich, den der Arzt in einem Gespräch mit Horn formuliert: "Wir speichern nicht ein Geschehen, sondern unser Bewußtsein, unser Denken über ein Ereignis" (HE, 198). Die dem Leser angebotenen Mosaikstücke bilden demnach kein fertiges und in seinem Wahrheitsgehalt unumstößliches Bild der Welt, sondern sind nichts anderes, als "ein durch das Spiegelkabinett unseres Kopfes entworfenes Puzzle jenes Bildes mit unseren individuellen Verspiegelungen, Auslassungen und Einfügungen" (198). Diese Auslassungen sind es aber gerade, die vom Rezipienten vor dem Hintergrund des eigenen

Erfahrungsbereiches ausgefüllt werden müssen. Der Autor Hein läßt uns keine andere Wahl, aus diesem Labyrinth der erzählten Geschichten zu entkommen.

Spodeck empfindet sich selbst als Chronist, der es sich zur Aufgabe gemacht hat, "die Geschichte der menschlichen Gemeinheit" (113) zu protokollieren, indem er "die niederträchtigen Affären und bösartigen Handlungen, durch die sich meine ehrenwerten Mitbürger auszeichneten" (113) zu Papier bringt:

> Ich will die Geschichte der Gemeinheit mit dem klaren, unbestechlichen Blick der alten Chronisten ohne Haß und Eifer weiterführen, damit, was ich nicht abwehren konnte, nicht durch mein Schweigen bestärkt wird, und ich mitschuldig werde an unserer aller Niedertracht. (117)

Natürlich kann Spodeck dem Vorsatz des eigentlichen Chronisten, dem sich auch der Autor Hein verschrieben hat, in keinem Fall gerecht werden, denn wir erkennen in ihm einen Mann, der voller Haß auf seine Umwelt reagiert und mit weit größerem Haß sich selbst und seinem Versagen begegnet. Mit diesem Haß kann er die Geschichte der Niedertracht schreiben und findet dabei möglicherweise eine Rechtfertigung für sein eigenes verfehltes Leben. Der Leser hingegen ist gezwungen, sich mit einer weiteren - von Claudia bereits bekannten - exemplarischen Lebensauffassung auseinanderzusetzen, den Selbstbetrug in unmittelbarer Nähe zu erleben. Der Autor Hein verwirklicht hingegen den Anspruch des Chronisten, indem er scheinbar ohne jede Manipulation und Täuschung den reinen Tatsachenbericht gibt, was sich aber letztendlich für den Rezipienten in einer Methode des Verdeckens und Verschweigens manifestiert.

Ganz anders stellt sich dem Leser das Geschichtsbewußtsein des heute dreiundsiebzigjährigen Kruschkatz dar. Er war es, der Horn denunzierte und der sich eine entsprechende Legitimation zurechtgelegt hat: "Das schrecklichste Opfer, das der Gang

der Geschichte fordert, ist der Tod von Schuldlosen. Das ist der Blutzoll, den der Fortschritt kostet" (63). Als Kruschkatz sich mit diesen Worten gleichsam verteidigt, ist er Bürgermeister von Guldenberg und mehr oder weniger auf dem Höhepunkt seiner Karriere. Fünfundzwanzig Jahre später, als Greis, dem die Worte "wie Erbrochenes aus dem Mund fallen" (223), hat Kruschkatz eine Entwicklung durchschritten, die aus dem einstmals linientreuen und energiegeladenen Funktionär einen Menschen gemacht hat, der völlig vereinsamt und verbittert seine letzten Lebensjahre in einem vergammelten Altersheim verbringt und dort die verheerende Bilanz seines verpfuschten Lebens zieht. Der alte Mann, der seinen Erinnerungen mißtraut, stellt mit der folgenden Aussage die Gegenposition Heins dar, wenn er sagt:

> Die Leute werden nichts verstehen, und ihre Bemühungen, meinen Worten einen verstehbaren Sinn zu geben, werden sie dazu verleiten, meine Geschichte mit ihrem Leben zu beleben. Und statt die Unbegreiflichkeiten auszuhalten und zu akzeptieren, werden sie nichts begreifen. (21)

Den "Worten einen verstehbaren Sinn zu geben", ist gerade die Anforderung, die der Autor an seinen Leser stellt. Nicht dumpfes Akzeptieren, sondern wiederholtes Hinterfragen ist die fettgedruckte Überschrift, die jedem seiner Texte vorangeht. Nicht so Kruschkatz, dessen Erfahrungen und Erinnerungen von ihm gleichsam zunichte gemacht werden, indem er sie einfach als nicht existent betrachtet und diese Erkenntnis auch noch verallgemeinert:

> Es gibt keine Geschichte. Geschichte ist die hilfreiche Metaphysik, um mit der eigenen Sterblichkeit auszukommen, der schöne Schleier um den leeren Schädel des Todes.[11] [ ] Der Mensch schuf sich die Götter, um mit der Unerträglichkeit des Todes leben zu können, und er schuf sich die Fiktion der Geschichte, um dem Verlust der Zeit einen Sinn zu geben, der ihm das Sinnlose verstehbar und erträglich macht. Hinter uns

> die Geschichte und vor uns Gott, das ist das Korsett, das uns den aufrechten Gang erlaubt. (21)

Diese aus der ebenso traurigen wie grotesken Situation des Bürgermeisters herausgesprochenen Worte finden daher keinen Rückbezug auf die geschichtstheoretischen Ansprüche des Romans, die eine an Benjamin geschulte Position nicht übersehen lassen. In den Gesammelten Schriften[12] führt Benjamin seine Thesen "Über den Begriff der Geschichte" aus, wobei sich für ihn Geschichte als "ein unwiederbringliches Bild der Vergangenheit [darstellt], das mit jeder Gegenwart zu verschwinden droht, die sich nicht als in ihm gemeint erkannte" (695). Vergangenheit ist nur festzuhalten "als Bild, das auf Nimmerwiedersehen im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt" (695), wobei sich der Historiker weniger die Vergangenheit von der Gegenwart her verfügbar macht, sondern vergangene Dinge als eine Art Erscheinung in sein Leben treten. Diese Funktion scheint in dem Roman der tote Horn einzunehmen. Der sog. homogenen und leeren Zeit, die Benjamin nicht nur auf der geschichtlichen, sondern auch auf der politischen Ebene der Sozialdemokratie konstatiert, stellt er die historische Zeit gegenüber, wobei sich der Unterschied der beiden Termini darin manifestiert, daß letztere Geschichte als "Gegenstand einer Konstruktion" (701) begreift, die zwangsläufig das Kontinuum der chronologischen Zeit aufbricht und zerstört. Im Vergleich mit Robespierre, für den "das antike Rom eine mit Jetztzeit geladene Vergangenheit [war], die er aus dem Kontinuum der Geschichte herausprengte" (701), werden die Parallelen zu Heins eigenem Geschichtsverständnis deutlich, wenn dieser postuliert: "Wer die Vergangenheit nicht wahrnimmt, ist genötigt, sie zu wiederholen. Das Begreifen der

unmittelbaren wie auch der fernen Vergangenheit halte ich für absolut notwendig, wenn man die eigene Situation erkennen will."[13]

Das von Benjamin geforderte Bewußtsein der Zeit ist den in Horns Ende befragten Figuren jedoch nicht gegeben, womit die ihnen angetragene Rekonstruktion der Ereignisse zwangsläufig scheitern muß.[14] Betrachten wir die einzelnen Figuren ein wenig näher, so wird schnell ersichtlich, daß die bereits erwähnten Auffassungen, die Zuordnung der verschiedenen Darstellungsperspektiven sei immer auf ein Verstehen der Figur Horns gerichtet, nicht zutreffend sein können. Von Spodeck bspw. erfahren wir erstaunlich viel über dessen eigene Vergangenheit, die mit Horn jedoch so gut wie gar nichts zu tun hat. Von Anfang an einem tyrannischen, ihn permanent demütigenden Vater unterstellt, ist der junge Spodeck unfähig, sich gegen die unsinnigen Forderungen dieses Mannes zu wehren. Er studiert, wird Arzt und verpflichtet sich schließlich, für mindestens fünfundzwanzig Jahre in Guldenberg zu bleiben. Doch die kostspielige Ausbildung zum Arzt und die großzügige, mit allerlei Auflagen verbundene Praxis, die der als Wohltäter in der Stadt Guldenberg bekannte Dr. Böger seinem Sohn schließlich schenkt, stellt sich bei näherer Betrachtung nicht als gutgemeinte Geste eines stolzen Vaters dar, sondern ist ein

> Geschenk an die Stadt. Ich habe die Heilstätten aufgebaut, ein gewaltiges Unternehmen, und ich bin dabei reich geworden. [ ] Ich bin nicht immer sehr fein vorgegangen, aber ich habe es geschafft. Und als Dank schenke ich dich der Stadt. Eine großzügige Vergebung meiner Sünden. (79)

Mit dem wortlosen Akzeptieren dieser entwürdigenden Konstellation führt Spodeck den langen Zug jener Personen an, die in diesem Roman gelernt haben zu schweigen, da alle anderen Alternativen zwar ehrlicher, aber auch sehr viel schmerzhafter und unbequemer

gewesen wären: "Ich kann noch heute verstehen, warum ich diese erbärmlichen Verpflichtungen meines Vaters annahm. Verzeihen kann ich es mir nicht" (80). Auch in den weiteren Kapiteln, in denen Spodeck zu Wort kommt, finden sich so gut wie keine Hinweise auf Horn. Vielmehr erschließt sich dem Rezipienten der weitere Lebensweg des Arztes, der wie geplant in Guldenberg hängen bleibt, eine von Anfang an zum Scheitern verurteilte Ehe führt, aus der er nicht auszubrechen wagt, und schließlich das einzige in ihm noch lebende Gefühl erstickt, seine Liebe zu Christine. Mit diesem jungen Mädchen, das als Sechzehnjährige ihren Dienst als Haushälterin und Arzthelferin bei Spodeck aufnahm, verbindet den Arzt ein Ereignis, das "mein Gewissen seit diesem Tag fortwährend bedrückt, mir die Augen für mich selbst öffnete und mich erkennen ließ, daß ich nichts weiter war, als der unehrenhafte Sohn eines unehrenhaften Vaters [ ]" (142). Die Rede ist hier von jenem denkwürdigen Tag, als Spodecks Mutter starb, "die einzige, die mich um nichts geliebt hatte" (145), und an dem er plötzlich

> die vergeblichen Hoffnungen eines alten, widerwärtigen Idioten [verflucht], der keiner Zuneigung wert war und alt genug, um zu begreifen, daß er sein Leben längst verspielt hatte, verschenkt für Dummheiten und Erfolge, die geringer wogen als ein Linsengericht, und der daher keinen Anspruch auf Liebe, auf irgenein Lebewesen geltend machen durfte. (145)

Der Tod der Mutter steht hier zwar in keinem kausalen Zusammenhang mit der darauf folgenden "Katastrophe", doch muß er in diesem Fall als ein auslösendes Moment betrachtet werden, bei dem Spodeck die einzige ihn um seiner selbst wegen liebende Person verliert, und auf Grund der daraus resultierenden Trauer in der Lage ist, sich für einen kurzen Moment einem anderen Menschen im postivsten Sinne völlig auszuliefern. Das junge Mädchen verführt ihn in einer Weise, die ihn sein eigenes Lebenspotential

erkennen läßt in "jener Stunde meines Lebens [ ], die mich von meinem Haß und meiner wütenden Verzweiflung hätte befreien können [ ]" (150). Es handelt sich hier um einen sexuellen Akt, der von beiden Beteiligten als solcher gewollt und genossen wurde, wobei an dieser Stelle darauf hingewiesen werden sollte, daß der von Preußer herangezogene Vergleich zu Claudias und Henrys Erlebnis im Wald keine wirklichen Parallelen aufzeigt. Zwar handelt es sich auch hier um einen tabuisierten Akt, der in der Natur stattfindet, doch scheint es problematisch, den sexuellen Akt in Der fremde Freund als tatsächlich "befreiend und lustvoll" anzusehen, da, wie bereits gezeigt wurde, hier eine Vergewaltigung stattfand, die Claudia zwar als solche zunächst nicht erkennt, jedoch später alleine zuhause durchaus zur Reflektion fähig ist. Viel eher könnte man hier gewisse Gleichheiten in der Beziehung zur Mutter im Lacanschen Sinne festhalten, bei der auch Spodeck den Mangel und das daraus folgende Begehren erfährt. Zwar weiß er nicht, "ob ich meine Mutter geliebt habe. Ich weiß nicht, ob ich je einen Menschen liebte und ob ich je von einem Menschen geliebt wurde" (148), doch diese Äußerung wird dann relativiert, wenn er erkennt, "daß ich Christine immer liebte, sie immer geliebt hatte, daß sie nicht meine Tochter war, sondern meine Frau" (149). Die Kindfrau Christine wird hier nicht nur zur Geliebten, sondern übernimmt gleichsam eine Art Mutterfunktion, wenn Spodeck sich nicht nur "der erlösenden Zärtlichkeit dieses Mädchens" (148) hingeben kann, sondern auch in ihrer Gegenwart erstmals wieder fähig ist, der leeren Rede abzusprechen und bekennen kann: "Ich weiß nur, daß ich entsetzlich alleine bin. Ach, dieses lange, einsame Leben" (149). Eine für den Zyniker Spodeck gewiß untypische Aussage, die aber verdeutlicht, daß auch dieser Mann fähig ist, das

ihn zerstörende Schweigen zu brechen und wahre Emotionen und Bekenntnisse zu zeigen. Auf der Fahrt nach Hause werden wir Zeuge von der "Stille eine heiteren Plaudertons", während derer die beiden "wortlos miteinander [sprachen] mit den leisen Zauberzeichen der Liebe" (150). Eine im Oeuvre des Autors sicherlich neue, und ausnahmsweise positive Variante des Schweigens, mit der Hein den Rezipienten hier vertraut macht. Doch muß sich der Arzt seine Neigung zu Christine sofort selbst verbieten, zwingt er sich noch am gleichen Abend, "Abschied zu nehmen von einem Glück, das ich so spät und so kurz kennengelernt hatte" (151). Die Tatsache, daß er Christine von diesem Tag an bedrängt, "uns zu verlassen, [ ] denn mich peinigte mein Gewissen, [ ] daß ich meiner Einsamkeit das Leben dieses schuldlosen Mädchens opferte" (151), liegt jedoch nicht in der von Kiewitz vermuteten "masochistischen Schuldzuweisung"[15] begründet, sondern muß viel eher als die Erkenntnis eines Mannes gesehen werden, der zwar für einen Moment die Erfahrung eines wahren Liebeserlebnisses gemacht hat, dem aber gleichzeitig die Tatsache bewußt wird, daß seine Lebensuhr - zumindest was zwischenmenschliche Beziehungen angeht - schon lange abgelaufen ist. Verbalisiert wird diese Tatsache von seiner Frau, die unbarmherzig seine Situation auf einen Punkt bringt: "Du bist ein Feigling. Du wirst Christine nie haben" (153). Auch in dieser, ihn beispiellos demütigenden Situation, wehrt er sich nicht, bleibt er stumm, während es innerlich schreit: "Zu spät hämmerte es in meinem Kopf, es ist alles zu spät" (153).

Erst in den letzten drei 'Aussagen' Spodecks ist wirklich die Rede von Horn, wobei auch dann dem eigentlichen Anliegen des Toten nur insofern Folge geleistet

wird, als der verbitterte Arzt sich einiger unerfreulicher Zusammentreffen mit Horn erinnert, in denen die Antipathien des Museumsdirektors dem Arzt gegenüber nur zu deutlich werden. Der Aufgabe des Chronisten gerecht werdend, "seine [Horns, S.H.] Worte bereits in jenem Bogen zu verzeichnen, den mein Kopf für ihn bereit hielt" (184), erschließt sich hier dem Rezipienten erstmals die Charakterisierung des Arztes durch eine andere Person als ihn selbst:

> Sie bilden sich ein, eine unabhängige Person zu sein, frei von provinziellen Vorurteilen, unbeeindruckt von den resignierten Krämerseelen dieser Stadt. Doch Ihr Gesicht hat bereits die trostlose Farbe dieses Städtchens, den Schatten weißer Häkeldecken im Fenster, den Mottenpulvergeruch von verschlissenem Brokat. (184)

Obwohl Spodeck vorgibt, "diesen plötzlichen und mir unverständlichen Haß" (184) nicht zu begreifen, wird später deutlich, daß er diese Haltung akzeptieren und sogar schätzen kann, weil er weiß, daß Horn als einziger die Wahrheit spricht. Auch wenn er den toten Horn als "Feigling" bezeichnet, der ein "ehrloses Leben" geführt hat, ändert dies aber nichts daran, "daß ich in Guldenberg keine Handvoll Leute kannte, die ich mehr zu achten hatte als Horn" (193). Den Tod Horns hat er "bis in die zufälligen, trivialen und überraschenden Details" (193) vorausgesehen, doch helfen konnte er ihm nicht. Seine Versuche, den leicht erkrankten Horn mit psychologischen Mitteln zu heilen - "Ihnen macht die Vergangenheit zu schaffen, Horn, damit kommen Sie nicht hin" (196) - scheitern: "Die Angebote der Psychologie, ihre Potenz zur gesellschaftlichen Reintegration erscheinen Horn nicht ohne Grund als Verrat am eigenen Leid, am ungebrochenen Stolz des unschuldig Verurteilten."[16]

Die Figur des Arztes in diesem Text zu beurteilen, fällt deshalb ausgesprochen schwer, da Hein seinen Protagonisten nicht nur mit Negativmerkmalen versehen hat, sondern durchaus auch menschliche Züge hervorschimmern läßt. Spodecks Erinnerungen sind geprägt von Demütigung, Versäumnis und Einsamkeit. Das einzige für ihn positive Erlebnis, der Nachmittag mit Christine, muß zwingend ungenutzt bleiben, da Spodeck zu erkennen glaubt, sich solch eine Gefühlsregung einfach nicht leisten zu können. Wie Claudia in Der fremde Freund hat sich auch der Arzt entschieden, ein 'totes' Leben zu leben, so daß sich die generelle Lebenslüge besser verkraften läßt. Besonders deutlich wird dies in der letzten Szene des Romans, in der Spodeck Christine einmal mehr bittet, ihm keine Zärtlichkeiten mehr zukommen zu lassen, um dann zu seinem Haus zu fahren, "in dem meine Frau auf uns wartete" (229). Das Ende des Romans verspricht somit keine Änderung im persönlichen Bereich, Dr. Spodeck wird aus dem selbst gesteckten Zirkel des Schweigens nicht ausbrechen können, da er seinen eigenen Erinnerungen im Endeffekt nicht traut und manche der "gespeicherten Bilder" eher bezweifelt. Für Horn ist eine solche Denkweise allerdings unvorstellbar: "Welch ein entsetzlicher Gedanke, ohne Gedächtnis leben zu wollen. Wir würden ohne Erfahrungen leben müssen, ohne Wissen und Werte. Löschen Sie das Gedächtnis eines Menschen, und Sie löschen die Menschheit" (199). Horn, als Sprachrohr Heins geht hier konform mit Herbert Marcuse, der in Triebstruktur und Gesellschaft[17] jenen Gedankengang bereits ausformuliert hat:

> Vergessen heißt auch, all das vergessen, was nicht vergeben werden dürfte, wenn Gerechtigkeit und Freiheit gelten sollen. [ ] Vergangene Leiden vergessen, heißt den Kräften vergeben, die diese Leiden verursachten - ohne diese Kräfte zu überwinden. [ ] Gegenüber dieser Erge-

> bung in die Zeit ist die Wiedereinsetzung der Erinnerung in ihr Recht als Mittel der Befreiung eine der edelsten Aufgaben des Denkens. (228)

Für den toten Horn wird die persönliche Erinnerung zur einzigen Möglichkeit, nach dem Tod weiterzuleben. "Wenn du mich vergißt, erst dann sterbe ich wirklich" (HE, 51), sagt er zu Thomas und drückt damit auch gleichzeitig Heins Appell an den Leser aus, sich mit der eigenen Vergangenheit auseinanderzusetzen.

Auch das Erinnerungsprotokoll des Bürgermeisters enthält bei näherer Betrachtung keine wirklich hilfreiche Erkenntnis, die den Suizid Horns erklären würde. Hauptthemen seiner Reflexionen sind seine Stellung in Rathaus und das Verhältnis zu seiner Frau. Anders als es bei Spodeck der Fall war, verbindet Kruschkatz und Horn eine gemeinsame Vergangenheit, auf Grund derer die Aussagen des Bürgermeisters wegen 'Befangenheit' aus einem gesonderten Blickwinkel betrachtet werden müssen. Das dem Museumsdirektor geschehene Unrecht und vor allem die daraus resultierende abwehrende Haltung Horns sieht Kruschkatz in dem bereits beschriebenen Gesehichtsbewußtsein der Menschen begründet, das er persönlich nicht vertreten kann: "Der Mensch [ ] schuf sich die Fiktion der Geschichte, um dem Verlust der Zeit einen Sinn zu geben" (21). Damit stellt er Horns Weigerung, die Vergangenheit zu vergessen, nieht nur in Frage, sondern macht sie indirekt auch für seinen Tod verantwortlich: "Horn war für diesen Tod bestimmt, wie ein Oehse für den Schlachthof. Er war nicht lebenstüchtig. Er war für ein Leben unter Menschen nicht geeignet" (61). Die wenigen Male, die Kruschkatz mit Horn zusammentrifft, scheinen ihm dennoeh zu genügen, um sich ein Bild von dem Museumsdirektor zu machen: "Er hatte sich in seinem Selbstmitleid eingerichtet und zog es vor, einsam zu bleiben, wenn er nur im Recht war" (59). Solche

Aussagen über Horn scheinen ein gemeinsames Merkmal zu haben. Sie sind alle mehr oder weniger aus einer Selbstverteidigungshaltung entstanden, die sich der Bürgermeister zwangsläufig aneignen mußte, um dem in ihm arbeitenden Verdrängungsmechanismus Folge zu leisten. Damit verbunden ist das sich verändernde Geschichtsverständnis Kruschkatz' im Laufe des Romans, ohne daß dieser selbst sich darüber im Klaren wäre. Seine bereits erwähnte Auffassung über die Geschichte als "hilfreiche Metaphysik, um mit der eigenen Sterblichkeit auszukommen" (21), entspringt einem erst im Altersheim entstandenen Blickwinkel, der sich mit den Handlungsweisen früherer Jahre kaum verbindet. Denn wie ließe sich sein Kommentar zu Horns Parteiausschluß diesem Verständnis subsumieren?

> Ihm war dort ein Unrecht geschehen, gewiß, und an diesem Unrecht hatte ich meinen Anteil, ich habe es nie bestritten. Aber es gibt eine höhere Moral, vor der sich Recht und Unrecht die Waage halten [ ]. Es war ihm ein geschichtlich notwendiges Unrecht angetan worden im Namen eines höheren Rechts, *im Namen der Geschichte* (Hervorhebung S. H.). (59)

In keiner seiner folgenden Aussagen wird deutlich, daß dieses Verständnis nicht mehr das seine ist. Damit macht Hein den Rezipienten ein weiteres Mal für das korrekte Sortieren der Mosaiksteine verantwortlich, unterbleiben die so sehr gewünschten Hinweise auf der von Bakhtin beschriebenen zweiten Ebene, um etwas mehr Klarheit in dieses Verwirrspiel zu bringen. Mehr und mehr kristallisiert sich jedoch heraus, daß der Bürgermeister die Geschichte benutzt, um sich selbst reinzuwaschen. Denn sein Verrat an Horn war eben nicht nur ein "geschichtlich notwendiges Unrecht", sondern eine gezielte Verleumdungskampagne, die bereits damals den Untergang Horns einleitete. Trotzdem ist auch bei der Wertung dieser Figur Vorsicht geboten. Hein hat

darauf hingewiesen, daß Kruschkatz die für ihn spannendste Figur war, da er sich einerseits als opportunistischer Funktionär präsentiert und doch vom Autor "mit all meiner Kraft und Liebe" zu einem Menschen gemacht wird, der dieser "Vorverurteilung" widerspricht.[18] Diese Aburteilung im Vorfeld der Ereignisse geschieht nicht zuletzt auf Grund der Tatsache, daß wir Kruschkatz bereits kennenlernen, ohne daß dieser selbst zu Wort kommen würde. Es ist Dr. Spodeck, der uns gleich im ersten Kapitel nicht nur mit dem "roten, verschwitzten Kalbskopf unseres Bürgermeisters" (6) bekannt macht, sondern diesem zudem einen qualvollen Tod wünscht, den es als Arzt so lange wie möglich hinauszuziehen gilt. Tatsächlich erfährt der Rezipient bis fast zum Ende des Romans nicht, woher dieser Haß auf Kruschkatz stammt, doch sind wir voreingenommen und verlegen unsere Sympathien - wenn sie denn vorhanden sein sollten - eher auf andere Figuren. Doch lernen wir im Laufe des Romans durchaus auch schätzenswerte Züge dieses Mannes kennen, etwa dann, wenn er sich gegen die verstaubte Bürokratie im Rathaus wendet und gegen den Rat seines Stellvertreters die Zigeuner auf der Wiese ihr Lager aufschlagen läßt.[19] Es ist dies eine unausgesprochene Solidarität mit den Hilflosen, wie es sich später auch in den Ereignissen um Schneeberger nachvollziehen läßt. Von dem Genossen Bachhofen auf übelste Weise denunziert, wird der Vorgänger im Amt des Bürgermeisters Schneeberger für fünf Tage in brutaler Manier in Haft genommen. Der sich als unschuldig erweisende Mann ist nach seiner Entlassung zwar der Besitzer des ersten nach Guldenberg gelieferten Fernsehers - ein großzügiges Geschenk Kruschkatz' im Namen der Gemeinde zur Wiedergutmachung der erlittenen Schmach - doch scheint jegliches Leben aus ihm

gewichen zu sein. Stumm auf das flimmernde Bild des Fernsehers starrend, weigert er sich, mit Kruschkatz zu reden, der sich für seine Freilassung eingesetzt hat: "Er drehte sich nicht nach mir um, und er sagte nichts" (207). Das Schweigen dieses Mannes resultiert hier aus den nur indirekt verbalisierten Vorkommnissen im Gefängnis, die Schneeberger im wahrsten Sinne des Wortes mundtot gemacht haben.[20]

Doch schon mit den erneut auftauchenden Schwierigkeiten um Horn sehen wir uns getäuscht, was die Aufrichtigkeit und Standfestigkeit des Bürgermeisters angeht. Wieder einmal ist es der Genosse Bachhofen, der sich diesmal allerdings an Horn versucht, und diesem auf Grund eines kleinen geschichtsphilosophischen Aufsatzes zur Chronik der Burg Revisionismus und Sektierertum unterstellt: "Er will uns Diskussionen zu einer überwundenen Epoche aufnötigen. Eine rückwärtsgewandte Fehlerdiskussion unter dem Mäntelchen unvoreingenommener Wissenschaft [ ]" (HE, 87). Interessanterweise handelt es sich bei dem Aufsatz Horns um die Vertreibung der Hermunduren durch die Wenden (Sorben), einen Volksstamm, der in der ehemaligen DDR zum Beweis ihrer Duldsamkeit gegenüber Minoritäten geradezu verhätschelt wurde. Während McKnight in diesem Aufsatz eine mögliche Metapher für "the conquering Red Army as it swept into Germany with brutal vengeance"[21] sieht, scheint mir Horn hier viel eher seine eigene Situation zu beschreiben, indem er - und das bereits zum zweiten Mal - unter dem Vorwand geschichtlich relevanter Vorkommnisse den eigenen Parteiausschluß beschreibt. Die von Kruschkatz konstatierte "wehleidige Flagge eines fruchtlosen, erschöpften Humanismus" (86), die Horn hier aufzieht, verdeutlicht das sich bereits indirekt abzeichnende neue Geschichtsbild des Bürgermeisters, der das Papier

letztendlich nur als läeherlich bezeichnen kann. (87) Auf Grund dieser Tatsache sieht er sieh auch nieht genötigt, dem Anliegen Baehhofens nachzukommen und Horn umgehend anzuzeigen. Dies seheint für den Mann zu sprcehen, läßt er sieh doeh nieht auf die Ebene eines Baehhofen und Brongel herab, die mehr oder weniger Stasi-gleieh nach neuen Beweismitteln für die Umtriebe des Museumsdirektors suehen und diese ohne Wissen Krusehkatz' an die Kreisbehörde weiterleiten. Die sofort eingeleitete Untersuchung verdeutlicht jedoeh, daß Krusehkatz letztendlich nur bemüht ist, seinen eigenen Kopf zu retten:

> Wenn ieh nieht selbst Gegenstand des Mißtrauens werden wollte, zumal ich mieh mangelnder Waehsamkeit sehuldig gemaeht hatte, [ ] blieb mir, um mieh nieht selbst zu gefährden, niehts anderes übrig, als die gegen Horn eingeleiteten Maßnahmen zu begrüßen und die mit der Untersuchung beauftragten Genossen vorbehaltslos zu unterstützen. (89)

Auch diese Handlungsweise stellt sich in der Prosa Heins als eine Form des Sehweigens dar, hat doeh der Bürgermeister nieht das nötige Rüekgrat, seine "mangelnde Wachsamkeit" als das zu erklären, was sie wirklieh war: Das Sich-Hinwegsetzen über die DDR-üblichen Spitzeleien seines Stellvertreters und dessen Schergen Brongel, um so vor allem aueh Horn selber eine Menge Ärger zu ersparen. Zusammen mit anderen Gemeindemitgliedern untersehreibt Kruschkatz gar einen Appell, noeh unnaehsichtiger gegen die Feinde der sozialistisehen Ordnung vorzugehen, ohne allerdings "den sehalen Asehengesehmack in meinem Mund zu verspüren, den ieh bei ähnlichen Erklärungen in der Vergangenheit empfunden hatte" (89). Zwei Monate später ist Horn tot, und eine ganze Stadt macht den Bürgermeister verantwortlieh: "Der tote Horn lastete auf ihrer Seele, und um sieh von ihm zu befreien, suchte man Schuldige und beschuldigte

Schuldlose" (90). Doch sind es nicht die Bürger Guldenbergs, deren Anklage so nachhaltig auf Krusehkatz wirkt, sondern die Sehuldzuweisungen seiner Frau, denen er nichts entgegenzusetzen hat:

> Bald begriff ieh, daß auch sie in mir seinen Mörder sah, zum zweiten Mal an ihm sehuldig geworden. Schuldig, weil ieh sein Schicksal befördert oder doeh nicht abzuwenden versueht hatte. [ ] Einen Tag nach unserem Urlaub, auf den Tag zwei Monate nach dem Auffinden der Leiehe Horns, sagte sie zu mir die ungeheuerliehen Worte: "Ieh habe es mir nie zuvor vorstellen können. Du ekelst mieh an." (91)

Noch demütigender als dieser Satz nimmt sich jedoeh das folgende Verhalten Irenes aus, die von diesem Tag an die "Gier meines Körpers und die leidensehaftliehen Umarmungen gleichgültig erduldete" (46) und damit eine neue Variante des Schweigens konkretisiert, bei der nieht mehr die Verzweiflung wie noeh bei Claudia in Der fremde Freund zum auslösenden Moment des sexuellen Aktes wird, sondern reine Veraehtung den Aussehlag gibt. Tatsäehlieh geht es von nun an bergab mit dem Parteifunktionär, der "klein angefangen [hat], sehr klein, und die Treppe Stufe für Stufe [hat] nehmen müssen" (42). Der Rathaussessel in Guldenberg erweist sich als letzter und sehleehtester Tritt auf seiner Karriereleiter, obwohl er sieh neunzehn lange Jahre in diesem Sessel behaupten kann. Doch opfert er dieser politischen Langlebigkeit das ihm Wichtigste und Wertvollste in seinem Leben. Nicht nur mit der Liebe seiner Frau, sondern mit deren grausamen Krebstod bezahlt er schließlich seine alle der politischen Notwendigkeit geschuldeteten Handlungsweisen: "Ich habe auf dieser Erde nieht soviel Sehuld auf mich geladen, wie ich in den Jahren nach Irenes Tod, in der andauernden Zeit meiner endlosen Einsamkeit sühnte" (45). Während wir keine genauen Auskünfte darüber geben könnten, aus welcher Situation heraus Dr. Spodeek seinen Berieht abgibt, beginnt und

endet Kruschkatz' Zeugnis im Altersheim - und im Schweigen: "Schweigend sitze ich in meinem Zimmer und bemühe mich, die Erinnerungen zu verscheuchen, die sich Nacht für Nacht auf meine Brust hocken, um in mich einzudringen" (223f.). Haben seine Erinnerungen dem Rezipienten auch wenig Aufschluß über Horns Selbstmord gegeben - lediglich die Tatsache, daß Kruschkatz an diesem Tod nicht zwingend Schuld trägt, wird ersichtlich - scheinen wir doch einen wichtigen Schritt nach vorne gemacht zu haben, was die Handlungsweisen und Strategien politisch Aktiver in den fünfziger Jahren angeht, wobei sich Kruschkatz hier als Täter und Opfer gleichzeitig präsentiert.[22]

Auch Getrude Fischlinger, die Krämersfrau, die Horn vier Jahre lang ein Zimmer vermietet hat, muß schnell erkennen, daß sie "mehr Herzlichkeit erwarten könnte, hätte ich einen Sack Holz in das Zimmer gestellt" (19). Dank dieser Frau erhält der Rezipient dennoch einen ungleich differenzierteren Eindruck von dem Museumsdirektor, als es bei Spodeck und Kruschkatz der Fall gewesen ist. Das hängt nicht zuletzt damit zusammen, daß Gertrude Horn aus einer anderen Perspektive betrachten kann, bei der er als Untermieter und Geliebter zwar nicht unbedingt positver beurteilt wird, ihm aber im Gegensatz zu den anderen kein Haß nachgetragen wird: "Herr Horn war ein verschlossener, unzugänglicher Mann gewesen, aber ich konnte ihm leicht vergeben, denn er war unglücklich" (175). Diese auf Mitleid basierende Haltung wird auch deutlich, wenn Gertrude die mangelnde Freundlichkeit des Untermieters damit entschuldigt, daß er "nicht einmal für sich selbst einen Gran von Zuneigung aufbrachte" (19). All diese Beobachtungen geben uns zwar ein schärferes Bild, was den Charakter

Horns angeht, doch ist sein Ende damit noch nicht geklärt. Viel eher lernen wir mit Gertrude eine sich selbst geradezu in die ohnmächige Opferrolle drängende Frau kennen, die gerade aus diesem Grund nicht völlig aus der Verantwortlichkeit entlassen werden kann. Doch obwohl ihr, wie auch den anderen Figuren in diesem Text keine Handlungsfähigheit zur Verbesserung der eigenen Situation nachgewiesen werden kann, ist sie dennoch die einzige, die ihre problematische Situation auch als solche erkennt und sie mit offenen Worten beschreiben kann. Damit unterscheidet sie sich nicht nur vehement von Claudia in Der fremde Freund, die sich ja vor allem durch das Nicht-Eingestehen der eigenen Situation auzeichnete, sondern macht sie uns ungleich sympathischer als die drei männlichen Hauptpersonen des Romans, ist doch bei ihr nichts von diesem grundsätzlichen Haß zu spüren, den diese drei alle in irgendeiner Form in sich tragen. Ihre schwierige Situation erschließt sich uns von Anfang an, wenn sie von ihrer Hochzeitsnacht erzählt, in der ihr Mann sie brutal vergewaltigt. Damit reiht sie sich in den Zug jener gedemütigten Frauen ein, die solche Gewaltakte mehr oder weniger schweigend über sich ergehen lassen, ohne die Kraft aufzubringen, gegen ihre Peiniger aufzubegehren. Dem physischen Terror der ersten Nacht folgen psychische Gewalttaten in Form von ehelichem Betrug während Getrudes Schwangerschaft: "Das Schlimmste für mich war, daß diese Frau, die mit meinem Ehemann lebte, im mein Geschäft einkaufen kam, und ich es nicht wagte, sie hinauszuwerfen, weil ich fürchtete, meinen Mann zu verärgern" (48). Diese so typische Aussage einer Heinschen Figur verdeutlich einmal mehr das Verhaltensmuster vieler seiner Protagonisten, hat man sie doch alle seelisch so geschunden, daß sie keiner Abwehr mehr fähig sind. Gertrude

erfüllt diese Rolle sowohl als Ehefrau, als auch als Mutter und das praktisch ihr Leben lang. Ihr Sohn Paul belügt und bestielt sie, ein Verhalten, dem sie ihrerseits jedoch nur mit noch laxeren Erziehungsmaßnahmen zu begegnen in der Lage ist. Die Kommunikation ist schon lange versickert, "was ich auch sagte, mein Sohn hörte mir nicht zu" (16). Selbst nach vierzehn Jahren, als ihr Mann ein letztes Mal in ihrer Wohnung auftaucht, diesmal mit einer neuen Freundin, die mit knallroten Stöckelschuhen und einer ebenso roten Lackledertasche einen grotesken Gegensatz zu der an geschwollenen Beinen leidenden und mit einer Kittelschürze bekleideten Gertrude bildet, weiß dieser, "daß ich nicht die Kraft aufbringen könnte, ihm wirklich die Tür zu weisen" (173). An dieser Stelle gibt Gertrude ein Beispiel für die bereits erwähnte realistische Einschätzung ihrer eigenen Situation, wenn sie nach Gemeinsamkeiten zwischen ihr und der neuen Freundin sucht:

> Wenn es etwas gab, worin sie mir glich, so war es das still leidende Glück und die unterwürfige Bereitschaft für die Liebkosung oder den Schlag, die mein Mann auch mich in der kurzen Zeit unserer Ehe nachhaltig gelehrt hatte. (174)

Trotz der immer wieder erkennbaren Opferrolle, die Gertrude mehr oder weniger gewillt einnimmt, ist bei ihr auch eine Ambivalenz zu erkennen, die eine erneute Beurteilung dieser Figur erfordert. Schon als ihr Mann noch während ihrer Schwangerschaft auszog, war sie "nie glücklicher verzweifelt und [hat] nie erleichterter in [ihr] Laken geheult" (48). Auch als der Untermieter Horn ihr die sexuelle Beziehung aufkündigt, die sich zwischen den beiden in einem sechs Monate dauernenden Verhältnis entwickelt hat, reagiert sie ähnlich: "Trude, Trude, sagte ich zu mir, da bist du nun mal wieder eine verlassene Frau. Und der Gedanke stimmte mich fröhlich, und grundlos lachte ich leise

vor mich hin" (213). Als letztes Beispiel sei hier auf die Szene hingewiesen, in der sie zwar erleichtert ist, als Mann und Freundin endlich ihre Wohnung verlassen, doch dann "setzte ich mich auf mein Bett und heulte. Es kränkte mich, daß mein Mann es gewagt hatte, zu mir zu kommen auch noch diese Frau mitzubringen" (174). All diese Textbezüge zeigen auf, daß Getrude selbst im Moment der Befreiung doch ganz klar den persönlichen Verlust erkennt, und damit auch gleichzeitig ihre Handlungs - und auch Sprachunfähigkeit eingesteht, die sie ein weiteres Mal auf die Seite der Verlierer verwiesen haben.[23]

Und doch erweist sich Gertrude in einem Punkt als sehr viel mitteilungs-bedürftiger als irgend eine andere Figur dieses Romans. Sie ist es, die dem Rezipienten das grauenvolle Geheimnis der Familie Gohl erschließt, und tatsächlich kann sie dies tun, weil sie in keinster Weise politisch involviert ist, bzw. auch keinerlei Kontakte - außer zu Horn - in dieser Beziehung hat. Auch ist sie die einzige der sich äußernden Erwachsenen, die sich faktisch mit den Zigeunern solidarisiert, "ich verkaufe schließlich auch an die Zigeuner, das war mein Recht und meine Pflicht" (155). Die bereits angedeutete Verstrickung von den Zigeunern und Marlene Gohl als das außerhalb der Norm stehende Andere und deswegen im Nationalsozialismus nicht Wünschenswerte erfährt somit durch die Aussage Gertrudes eine neue Bedeutungsebene, die darauf hinweist, daß in Guldenberg - und damit überall in der DDR - die fünfziger Jahre durchaus nicht nur die Aufbaujahre eines 'real existierenden Sozialismus'' darstellten, sondern dem unterschwellig immer noch existierenden Faschismus huldigten, wie er sich im Guldenberg der dreißiger Jahren durch die Denunziation der geistesgestörten

Marlene realisierte, und der im Opfertod ihrer Mutter, die sich an Stelle der Tochter von den Nazis abholen ließ, seinen schrecklichen Höhepunkt fand. Von Gertrude erfährt der Rezipient auch, wie die Stadt reagiert, als das Gerücht über Gudrun Gohls Tod aufkommt:

> Für ein paar Tage war es zum verschwiegenen, fast stummen Stadtgespräch geworden, doch ebenso plötzlich, wie es aufgekommen, war es auch wieder verschwunden. Vielleicht wußte keiner etwas Genaues, vielleicht aber war das Gerücht so grauenerregend, daß man er vorzog, ihm nicht nachzugehen und es nicht zu erwähnen. (157)

Schon vor fünfzig Jahren zog man es also vor, den Tatsachen durch deren Nichtbenennung aus dem Weg zu gehen, tatsächlich "machte sich lähmendes Schweigen breit" (158), als das furchtbare Gerücht sich bestätigte, und obwohl viele die Wahrheit wußten, "wagte es keiner, sie laut auszusprechen" (158). Damit zeigt Gertrude, und mit ihr Hein, daß es offensichtlich wirklich keine Stunde Null gab, keine Zäsur, nach der sich alles geändert hätte. Die Strukturen sind nach wie vor vorhanden, wie es sich in dem Verhalten der Bürger Guldenbergs den Zigeunern gegenüber oder auch in den Verleumdungskampagnen gegen Horn und Schneeberger leicht aufzeigen läßt. Mit der Beschreibung des Malers Gohl, der keinerlei Kontakte zu den Bewohnern der Stadt unterhält und nur mit den Zigeunern befreundet ist, verifiziert Gertrude die These Heins von dem Kontinuum der Geschichte: "Es war, als habe sich für ihn seit dem Ende des Krieges nichts geändert" (160).[24]

Marlene Gohl, als zweite sich äußernde weibliche Figur in diesem Text[25], fällt auf Grund ihres geistigen Status eine gesonderte Rolle zu. Ihr Protokoll ist nicht nur ungleich kürzer gehalten, als das der anderen - nur insgesamt drei mal macht sie uns

mit ihren Gedankengängen vertraut, die sich Form eines fiktiven Dialoges mit der toten Mutter darstellen - sie ist zudem die einzige ist, die Horn niemals wissend begegnet ist.[26] So ist es auch nicht weiter verwunderlich, daß wir über Horn keine einzige brauchbare Aussage erhalten. Das allerdings wäre deshalb wünschenswert, da die geisteskranke Marlene doch in mancher Hinsicht sehr viel klarer sieht, als das manch ein gesunder Geist in diesem Text täte. Am deutlichsten wird dies sicherlich bei der detailgetreuen Schilderung ihrer Vergewaltigung, die sie als solche nicht zu erkennen in der Lage ist. Vermutlich gerade aus diesem Grund kann sie ohne jegliche Scham über dieses entsetzliche Erlebnis - ihre Hochzeit - sprechen, wobei sie nicht begreift,

> wieso so viele Schmerzen und so viel Blut schön [sind], wenn ich nicht einmal gestreichelt werde. Und warum darf man es nicht erzählen, warum darf man nicht die Wahrheit sagen, sondern soll lügen und behaupten, daß es schön sei. Oder heißt schön bei euch Verrückten, daß es fürchterlich ist? Habt ihr denn auch die Worte verrückt gemacht? (201)

Der Unterschied zu der sich in dieser Vergewaltigung spiegelnden Hochzeitsnacht Gertrude Fischlingers manifestiert sich hier vor allem in der Sprache der Opfer, wobei Marlene das ihr angetane Leid ausdrücklich verbalisiert und nach einer Erklärung sucht, während der blutbefleckte Schleier Gertrudes "das Mal meiner Qual und meiner Schande" (48) darstellte. Damit wird Marlene zu der einzigen Figur in diesem Roman, der es tatsächlich gelingt, sich nicht der Sprachlosigkeit zu ergeben, sondern im Heinschen Sinne die Dinge wirklich ohne Beschönigung zu benennen.[27] Inwieweit diese Gabe mit ihrem geistigen Zustand in Verbindung zu bringen ist, glaubt Gertrude beantworten zu können: "Vielleicht sind Verrückten für die Zigeuner heilige Leute" (155). Oder auch Pfarrer Geßling, der sagt, "aus einem kranken Kopf spreche Gott

selbst" (155). Und doch hat Marlene - zusammen mit ihrem Vater - eine völlig andere Art, die sie umgebenden Dinge zu erfassen:

> Was könnte ich denn sagen, wenn meine Blumen sich öffnen, um mich zu begrüßen. Reicht es denn nicht, darauf zu zeigen? Aber nur mein Papa will mich verstehen. Er stellt sich dann neben mich, und wir schauen beide und schweigen. Er versteht die Dinge wie ich. (40)[28]

Tatsächlich erinnert diese Art der Wahrnehmung an die von Hein verbalisierte mögliche Annährung an ein Kunstwerk, wie sie im dritten Kapitel bereits beschrieben wurde.

Die Erinnerungsprotokolle des Apothekersohnes Thomas stellen den letzten Versuch dar, ein brauchbares Zeugnis von Horns Ende zu geben. Ungleich mehr in die Pflicht genommen, als alle anderen, sieht sich Thomas mit dem toten Horn in einer Art und Weise konfrontiert, die keine Flucht vor den Gegebenheiten zuzulassen scheint. Doch selbst das unerbittliche Insistieren Horns auf die Erinnerung führt nicht zu dem gewünschten Ergebnis, das die Umstände des tragischen Endes des Museumsdirektors grundsätzlich erhellen würde. Warum Horn gerade auf den Jungen verfallen ist, scheint für den Rezipienten zunächst nicht nachvollziehbar, zeigt Thomas doch eindeutig den größten Widerstand in der Rekonstruktion der Ereignisse. Dies wird nicht nur in jenen den einzelnen Kapiteln vorangestellten Dialogen deutlich, sondern auch in den Aussagen selbst, wobei in den insgesamt elf Textpassagen Thomas' tatsächlich nur drei Mal die Rede von Horn ist, und zwar ziemlich am Anfang und schließlich in den letzten beiden Teilen. Es muß also offensichtlich einen anderen Grund für diese Verbindung geben, und wieder scheint es Benjamin zu sein, dessen Gedankengut hier in den Text verwoben ist:

> Die Vergangenheit führt einen heimlichen Index mit, durch den sie auf die Erlösung verwiesen wird. Streift denn nicht uns selber ein Hauch der Luft, die um die Früheren gewesen ist? Ist nicht in Stimmen, denen wir unser Ohr schenken, ein Echo von nun Verstummten? [ ] Ist dem so, dann besteht eine *geheime Verabredung zwischen den gewesenen Geschlechtern und unserem* [Hervorhbg. S.H.]. (Benjamin, GS 693 f.)

Diese Verabredung besteht hier zwischen Thomas und Horn, so daß sich auch das scheinbar schuldlose Kind nicht der Geschichtlichkeit entziehen kann. Dennoch ist der Rezipient dieser Figur gegenüber gnädiger gestimmt, als den anderen, da die Perspektive eines Kindes den entscheidenden Vorteil erkennen läßt, noch nicht von der krankhaften Subjektivität geprägt zu sein, wie sie die restlichen Figuren in ihren Aussagen verdeutlichen. Zwar schimmert hier immer wieder ein Hauch Naivität durch, doch scheint dieser sehr viel leichter zu ertragen, als die tiefgründigen Hetzkampagnen eines Spodeck und Kruschkatz oder auch die biedere Wehrlosigkeit einer Frau Fischlinger.

Thomas trifft Horn erstmals bei einem Burgbesuch mit seinem Vater, der den Sohn gleich über den dunklen Hintergrund des Museumsleiters - "etwas Politisches" - (55) aufklärt.[29] Diese Tatsache schreckt Thomas jedoch nicht zurück, später alleine in die Burg zurückzugehen, wo wir - und das nicht zum letzten Mal - Zeuge eines inneren Dialoges werden, in dem sich die wahre Gefühlswelt des Jungen präsentiert, dem die Stadt Guldenberg von Kindheit auf verhaßt ist:

> Ich betrachtete den menschenleeren Marktplatz und folgte dem gekrümmten Lauf der Straßen. Und lächelnd dachte ich an die Zerstörung dieser Stadt, ein Gedanke, der von dieser alten Festung herab, von der aus man die Feinde einst mit Stahlpfeilen, mit steinernen Kanonenkugeln und brennendem Teer überschüttete, mir so natürlich wie befreiend vorkam. (56)

Daß Zerstörung hier als Befreiung verstanden wird, erklärt sich nicht zuletzt aus der Tatsache, daß Thomas sein eigenes Leben auch in diesem Zusammenhang sieht: "Ich wollte sie [die ersten elf Jahre meines Lebens, S.H.] vergessen, austilgen, so gründlich, als seien sie nie gewesen" (56). Bereits in diesem Alter wünscht sich der Junge nichts mehr, als endlich erwachsen zu werden und diese Stadt zu verlassen, "verlassen und vergessen, und mit ihr alle mir angetanen Kränkungen und Demütigungen" (56). Ähnlich wie Gertrude Fischlinger, die nach Horns Tod zum ersten mal nicht mehr "die eisernen Ringe [spürt], die es [das Herz] ein Leben lang zusammengepreßt hatten" (175), löst Thomas die ihm so verhaßten Sonntage, "ihre pomadige Schläfrigkeit" (31) metaphorisch auf: "Sie lagen wie ein eiserner Ring um all meine Tagträume und nahmen mir die Luft" (31). Für ihn zählt das spätere, das wirkliche Leben, in dem er sich "wie ein Adler erheben [würde], um aufzusteigen, immer höher, höher" (56). Wie kommt ein elfjähriger Junge zu solch philosophisch anmutenden Gedankengängen? Eine Hauptrolle in dieser tragischen Entwicklung spielt sicherlich der überaus pedantische Vater, der den Sohn und dessen Bruder von Anfang an zu einer Marionette versucht zu erziehen, die mehr oder weniger nur bei entsprechender Aufforderung oder Genehmigung seitens elterlicher Autorität den Mund aufmachen darf, bzw. genauen Handlungsschemata unterworfen ist: "Vater stellte mich ihm [Horn, S.H.] vor, wobei seine rechte Hand meinen Kopf ruckartig nach unten drückte" (55). Eigenständiges Denken und Handeln ist in diesem Alter nicht erwünscht, Glaubhaftigkeit nicht vorhanden, da in den Augen des Apothekers "Kinder durchweg kleine Lügner und Betrüger waren" (120). Der Vater führt das unbestreitbare Regiment in diesem Haushalt,

dem sich auch die Mutter mit "stillem Gehorsam" (119) unterwirft. Es muß demnach einen unwiderstehlichen Reiz auf Thomas ausüben, wenn der Museumsdirektor Horn ihn auf einmal wie einen Erwachsenen behandelt und versucht, ihm die Wichtigkeit von Geschichte zu verdeutlichen:

> Es ist nur ein kleines Museum, [ ] und doch schreiben auch wir Geschichte. Wir sind es, die dafür einzustehen haben, ob die Wahrheit oder die Lüge berichtet wird. [ ] Die Wahrheit oder die Lüge, das ist eine entsetzliche Verantwortung. Wer das wirklich begriffen hätte, würde keinen Schlaf mehr finden. (58)

Wenn Thomas auch diese Worte nicht in ihrer tieferen Bedeutung verstehen kann, so zeigen sie doch, daß Horn den Jungen als Individuum ernst nimmt, indem er ihm mehr oder weniger versucht zu zeigen, daß es nie zu früh ist, die Wahrheit der Lüge vorzuziehen. Damit unterscheidet sich Horn als erwachsene Bezugsperson für Thomas ganz erheblich von dessen Vater, der den Kindern den pflichtversessenen Apotheker vorspielt, hinter dieser Maske jedoch den Leser sadistischer Pornographie versteckt, die gut kaschiert von gewichtigen Bänden deutscher Klassiker nur zufällig ans Tageslicht gerät. Diesem Spiel von Schein und Sein sitzt Thomas verschiedene Male auf, wenn sich bspw. das anfänglich so realistisch darstellende Lehrbuch der Naturheilkunde, das mit farbigen, aufklappbaren Tafeln den menschlichen Organismus erklärt, plötzlich nur noch als papierener Schwindel entlarvt. Auch in dem Musum muß er diese Erfahrung machen, als er den von Gohl angefertigten Dachsbau bewundert, dessen eingepflanzte Büsche und Gräser schließlich in ein gemaltes Wandbild übergehen, ohne daß man den Übergang sofort erkennen würde: "Ein Kunstgriff, nur ein Prinzip, murmelte [Gohl], nichts weiter. Und schon erkennen wir keinen Unterschied. Das menschliche Auge taugt

niehts. Läßt sieh zu leicht betrügen" (189). Mit all diesen Wahrnehmungsformen identifiziert Hein den Jungen als diejenige Figur des Romans, die zwar einerseits zum Opfer ihrer eigenen naiven Sichtweise wird, dadureh aber auch einen enormen Lernprozeß durehsehreitet, der bei den anderen Personen in dieser Form nieht festzustellen ist. Am sehmerzhaftesten maeht sieh diese 'Ent-Täuschung' sicherlieh im persönliehen Bereich bemerkbar, wenn Thomas erkennen muß, daß die angebetete Elske, ein vier Jahre älteres Mädchen, ihn trotz Streicheleinheiten und vertraulichen Gesprächen im Endeffekt nur als "kleinen boyfriend" betrachtet, der sieh vor allem dazu eignet, als Botengänger für die Liebesbriefe an einen anderen zu fungieren. Ist der Rezipient doeh - fast so wie Thomas - für einen Moment dem Verwirrspiel des Autors aufgesessen, der die bereits bekannte Szene mit Spodeek und Christine im Straßengraben hier noch einmal nachspielt. Auch Thomas und Elske finden sieh in einem solehen Graben wieder, wobei Thomas "ihre Berührung, ihr Geruch, ihre kurzen dunkelblonden Haare so dieht vor meinen Augen verwirrten [ ]" (176). Sowohl Spodeek als auch Thomas werden hier in ihrer ganzen Verzweiflung gezeichnet, die sie in Erwartung einer nicht ausdenkbaren Situation zu hilflosen Wesen werden läßt. Doch während Christine diese Situation real werden läßt, unterbrieht Elske den Traum mit den desillusionierenden Worten: "Schlaf nicht ein, wir müssen weiter" (176). Auf die Frage, ob es dem Apothekersohn gelungen ist, aus dieser Scheinwelt auszubrechen, gibt der Roman keine Antwort. In den Dialogen mit dem toten Horn präsentiert er sieh als alter Mann, der nur noch "schlafen und vergessen" (214) will, ohne daß wir einen Hinweis auf sein weiteres Leben naeh Horns Ende bekommen würden. Die Protokolle von

Spodeck, Kruschkatz, der Fischlinger und schließlich Thomas führen dazu, daß der Leser immer wieder Gefahr läuft, eine Beziehung Horns zu deren Lebensgeschichten herzustellen. Diese unzweifelhaft bestehenden Beziehungen sind zwar wichtig in ihrer Funktion als Bindeglied der hier agierenden Personen, sie dürfen jedoch nicht dazu verleiten, als Mittel zur Beurteilung der uns vorgestellten Personen zu gelten. Dem Leser werden hier zwar individuelle Einzelschicksale aufgedeckt, doch präsentieren sich diese eher einem Irrgarten gleich, aus dem wir nur schwerlich herausfinden.

Durch die Auflösung des noch in Der fremde Freund vorhandenen Erzähler-Ichs kann dem Roman keine Handlungskontinuität nachgewiesen werden. Obwohl die Aussagen alle auf das finale Ereignis des Selbstmordes Horns hinarbeiten, könnten sie in ihrer Reihenfolge ausgetauscht werden, ohne damit ein inhaltlich verfälschtes Bild zu produzieren. Die Struktur der Chronik ist dadurch jedoch nicht gefährdet, denn "nicht Handlungen, sondern Zustände, nicht Entwicklungen, sondern Festschreibungen, nicht gesellschaftliche Dimensionalität, sondern Spiegelung der Bewußtseinswelt als subjektive Realität sind das Erzählthema."[30] Diese Bewußtseinswelt, die sich dem Leser nur in fragmentartigen Lippenbekenntnissen erschließt, bietet trotzdem sehr viel mehr Information, als im ersten Moment erkennbar. Hein verwirklicht hier einmal mehr die Tschechowsche These vom Untertext, der sich in diesem Roman nahezu parallel zum eigentlichen Romantext lesen läßt. Diese schon in Der fremde Freund entwickelte Technik kommt hier insofern zum Tragen, als Hein es versteht, die Menschen zumeist nur durch ihre Sprache zu charakterisieren und so einen Gesamteindruck von Individuen vermittelt, die in ihrer angstvollen, zornigen oder auch hämischen Sprechweise ihr

gesamtes Inneres offenbaren, ohne deshalb eigentlicher Handlungsträger zu sein. Ihre Bekenntnisse wenden sich gegen eine Vergangenheit, von der sie sich einerseits glauben getrennt zu haben, die sie aber in all ihren Schrecken immer wieder einholt. Die sich nicht nur durch Widersprüche, sondern - wie gezeigt - vor allem durch Verschweigen auszeichnenden Personen in Horns Ende sind Beispiel für das Kommunikationsmodell Heins, dessen Wirkungsstrategie sich vor allem in der Differenz von Zeigen und Verschweigen manifestiert. Wenn sich Kruschkatz uns in seinem Altersheim als bösartiger Greis präsentiert, der die "glatzköpfigen und zahnlosen Idioten" (HE, 221) um ihn herum nicht ausstehen kann und jeglichen Kontakt mit ihnen verweigert, so ahnen wir, daß hier doch nichts anderes als ein kümmerliches Dasein zu Ende geht, was immer noch nach der ein ganzes Leben lang gesuchten Zuneigung schreit.

Die von Hein verwendeten Strukturen stellen sich nicht nur in der Erzählweise als Brechungen und Spiegelungen dar[31], sondern finden auch motivische Anwendung, wenn Thomas mit dem als Tryptichon konstruierten Frisierspiegel der Mutter experimentiert, um sich selbst von einer anderen Seite kennenzulernen.[32] Mit Hilfe der verstellbaren Seitenflügel wird Thomas' Gesicht zu einer unendlichen Anzahl von Köpfen, die sich bis zur Unkenntlichkeit aneinanderreihen. Mit dieser Szene bringt Hein auf zwei Ebenen die strukturelle Beschaffenheit seines Werkes zum Ausdruck, in der Vielfalt der Erzählerperspektiven einerseits und in dem sich verhundertfachten Bild des Apothekersohnes andererseits. Bei einer weiteren Verstellung der Flügel wird Thomas' Gesicht zu einem "grauenvollen, entstellten Quetschkopf" (93), eine Erfahrung, die den Jungen verständlicherweise irritiert, wobei ihm auch hier etwas vorgegaukelt wird. Die

Technik des gebrochenen Spiegels, "eine Abwandlung der Schüfftan-Variante" (197), erklärt Spodeck Horn während eines Sprechstundenbesuches:

> Da haben ein paar Filmtechniker ein Verfahren ausgeklügelt, das es ihnen ermöglicht, dem Film jeden Wert eines Dokuments zu nehmen. Das ursprüngliche Bild wird auf einem in der Mitte gebrochenen Spiegel geworfen und erneut aufgenommen. Und je nachdem, in welchem Winkel die Spiegel zueinander stehen, kann man nun Teile des Bildes verschwinden lassen oder neue, nicht dazugehörige Bilder einspiegeln. [ ] Dem Betrachter bietet sich ein stets unverletzt scheinendes, orginales Bild. (197)

"Die Bilder der Bilder der Bilder" in dem Roman von Christoph Hein führen dazu, daß der Leser ständig der Gewißheiten beraubt wird, die der Autor ein paar Seiten zuvor noch mit trügerischer Sicherheit vermittelt hat. Damit erreicht Hein nicht nur Irritation, sondern auch Provokation. Die dialogischen Anforderungen sind hoch, denn uns allein ist es überlassen, die dialektische Aufschlüsselung der Bewußtseinsebenen der verschiedenen Personen zu leisten. Daraus folgt, daß dieser Text, wie schon Der fremde Freund, eine unendliche Zahl von Erklärungsmustern zuläßt, indem der Leser "in der Lektüre der Stagnation, der Täuschung und des Verschweigens, wie sie sich im Rollenspiel der Figuren niederschlägt, die eigene Mobilität erproben [soll]."[33] Horns Ende wird allerdings auch der Leser nicht eindeutig aufklären können.

Anmerkungen

1. Hein sah sich bei der Veröffentlichung dieses Romans ungleich größeren Schwierigkeiten ausgesetzt als jemals zuvor. Offensichtlich bereits 1982/83 geschrieben, wurde der Text vom Aufbau-Verlag zunächst 'auf Eis gelegt', da man Zweifel hatte, "ob man diesen Roman bei uns veröffentlichen kann, denn er ist - durch das Hereinholen der Parteiebene - u.E. viel brisanter als Der fremde Freund und macht deutlich, daß der Autor sein humanistisches Anliegen von nicht-marxistischen

Positionen aus verficht." Zensur in der DDR. Geschichte, Praxis und "Ästhetik" der Behinderung der Literatur, ed. Ernst Wichner und Herbert Wiesner (Berlin: Literaturhaus, 1991) 102.

Obwohl Hein sich weigerte, die in den Augen des Verlages nötigen Änderungen vorzunehmen, der Verlag tatsächlich eine "Vielzahl von Änderungen" gegenüber der Zensurbehörde vortäuschte, ließ der Verleger Elmar Faber das Buch schließlich erscheinen. Nach Heins eigenen Angaben ist "Horns Ende damit das einzige belletristische Buch, das in der DDR ohne Druckgenehmigung erschien." Zitiert nach einem Brief an Dieter Serin, in Dieter Serin, Textstrategien in DDR-Prosawerken zwischen Bau und Durchbruch der Berliner Mauer (Heidelberg: C. Winter, 1994) 185.

2. Christoph Hein, Horns Ende (Darmstadt: Luchterhand, 1987). Im folgenden wird aus dieser Ausgabe unter dem Sigle HE zitiert.

3. Christoph Hein, "Wir werden es lernen müssen, mit unserer Vergangenheit zu leben," TDB 62.

4. Fabrizio Cambi, "Jetztzeit und Vergangenheit. Ästhetische und ideologische Auseinandersetzung im Werk Christoph Heins," COB 107.

5. Jachimczak, "Gespräch mit Christoph Hein," 354.

6. Ähnliche argumentiert hier Klaus Hammer, wenn er schreibt: "Durch ihre bloße Präsenz in der Stadt stellen die Zigeuner die vorgebliche Rechtschaffenheit ihrer Bürger in Frage." Hammer, "Horns Ende," COB 126.

7. Mit der Aufforderung Horns, sich zu erinnern, werden auch Parallelen zu Alexander Mitscherlichs Die Unfähigkeit zu trauern deutlich, mit der der Autor die Verdrängungsmechanismen beider deutscher Staaten nach dem Krieg charakterisiert und der er den Kampf um Erinnerung entgegensetzt.

8. Erstaunlicherweise ist man in der Forschung wiederholt zu einem dieser Beobachtung entgegenstehenden Resultat gekommen. Th. Neumann attestiert einen schnellen Perspektivewechsel, der "dem Leben und Tod des Museumsdirektors Horn gewidmet [ist]" ("'Horns Ende' - Im Schüfftan-Spiegel gebrochene Hermunduren," COB, 117), Dieter Serin spricht in seinem Aufsatz gar von einer divergierenden Figurenperspektive, "deren Fokus auf Horns Lebenssituation ausgerichtet ist." Textstrategien 187.

9. Hammer, "Gepräch mit Christoph Hein," COB 33.

10. Müller, Material 138.

11. Bernd Fischer sieht in dem Schleier eine noch mehrmals auftauchende Metapher, die dazu dient, "die Funktionsweise einer rechtfertigenden Geschichtsschreibung auch in den individuellen Weltkonstruktionen der einzelnen Figuren,

vornehmlich im momentanen Zerbrechen [ ] ihrer Lebensphilosophie aufleuchten zu lassen." Als Beispiele zieht Fischer den brutal zerstörten Hochzeitsschleier der Gertrude Fischlinger heran und die Worte Spodecks, als er Christines Liebe entdeckt: "Und plötzlich riß der barmherzige Schleier, in dem ich mich schützend verborgen hatte." (HE, 149) Bernd Fischer, Christoph Hein. Prosa und Drama im letzten Jahrzehnt der DDR (Heidelberg: Winter, 1990) 111. Diesen Beobachtungen wäre noch ein hier nicht genanntes letztes Schleiermotiv hinzuzufügen, wie es sich in der Beschreibung der Bildergeschichte manifestiert, die Thomas hinter den Klassikbänden seines Vaters entdeckt. "Ein Trümmerfeld, über das sich zerrissene Schleier und Tüll breiteten" (HE, 106).

12. Walter Benjamin, Gesammelte Schriften 1.2, ed. Rolf Tiedemann and Hermann Schweppenhäuser (Frankfurt: Suhrkamp, 1974)

13. Jachimczak, "Gespräch mit Christoph Hein," 351.

14. Zur detaillierten Benjamin-Rezeption Heins siehe Ines Zekerts Analyse Poetologie und Prophetie. Christoph Heins Prosa und Dramatik im Kontext seiner Walter-Benjamin-Rezeption

15. Christl Kiewitz, Der stumme Schrei. Krise und Kritik der sozialistischen Intelligenz im Werk Christoph Heins. (Tübingen: Stauffenburg-Verlag, 1995) 211.

16. Fischer, Drama und Prosa 102.

17. Herbert Marcuse, Triebstruktur und Gesellschaft. Ein philosophischer Beitrag zu Sigmund Freud (Eros and Civilisation) (Frankfurt: Suhrkamp, 1971)

18. Jachimczak, "Gespräch mit Christoph Hein," 356.

19. Nur in einem ganz kleinen Nebensatz wird allerdings auch diese Geste relativiert, wenn Kruschkatz keinen Schritt weiter geht, als es seiner Position auch schaden könnte. Beim Betrachten des Zigeunerhäuptlings wird ihm klar: "Ich wußte, ich würde nichts für ihn tun" (HE, 138).

20. Es ist dies im übrigen die einzige Stelle im Roman, die Hein wirklich geändert hat. Die ursprüngliche Aussage der alten Frau Schneeberger "Sie waren schlimmer als die Nazis" wurde zu einem "Sie waren brutal" gelindert. Vgl. auch den Brief des Autors an Dieter Serin, Textstrategien 184.

21. McKnight, Understanding Christoph Hein 49.

22. Ines Zekert weist in ihrer Arbeit auf die fast allen in diesem Roman vorkommenden Personen anhaftende Täter-Opfer-Rolle hin (Zekert, 104f.).

23. Christel Kiewitz macht dieses Manko Gertrudes auch für Horns Tod verantwortlich, "ihr Wissen von der Not Horns und ihr Schweigen ihm gegenüber sprechen Gertrude schuldig" (Kiewitz, 219). Es kann m.E. jedoch nicht die Aufgabe einer einfachen Krämersfrau sein, die wahren Hintergründe beruflich-politischer Schwierigkeiten zu erkennen und dementsprechend zu handeln, wobei nicht vergessen werden sollte, daß es da andere, weit kompetentere Leute gab, die auf dieser Ebene versagt haben. Ähnlich argumentiert auch Jürgen Engler, wenn er schreibt: "Von ihrer Anlage und ihrem Status her kann Gertrude Fischlinger wohl keinen Zugang zur inneren Welt Horns, zum Kern seines Konflikts finden." "Moral ohne Rückhalt, Christoph Heins Roman 'Horns Ende'," DDR-Literatur '85 im Gespräch, ed. Siegfried Rönisch (Berlin: Aufbau-Verlag, 1986) 135.

24. Auch für Spodeck gab es 1945 keine Stunde Null, was sich an seiner Chronik leicht aufzeigen läßt: "Das Anfangskapitel habe ich vollständig meinem Vater gewidmet, [ ] und ich darf dankbar sagen, daß meine Zeit diese Stadthistorie der Gemeinheit um prächtige Passagen bereichert hat" (HE, 114f.).

25. Fischer sieht diese Textpassagen verschiedenen romantischen Motiven verpflichtet, wie bspw. Marlenes Verbindung mit den Zigeunern, der Künstlervater, oder auch der Traum aus der Natur. Christoph Hein 108.

26. Die Vermutung Bernd Leistners, daß Marlene von dem betrunkenen Horn vergewaltigt worden sei, findet keinerlei Rückbezug in dem Roman. "Spiegel der Erinnerung," Leipziger Volkszeitung 16./17.5. 1987.

27. H.P. Preußer ist als einziger in detaillierter Forn auf die Figur der Marlene eingegangen, wobei er gerade die Sprache der jungen Frau "als so unstimmig, wie keine andere in 'Horns Ende'" beurteilt, da "das eingeschränkte Bewußtsein nicht noch in seiner Sprachlichkeit reflektiert [wird]". Zivilisationskritik und literarische Öffentlichkeit. Strukturale und wertungstheoretische Untersuchung zu erzählenden Texten Christoph Heins (Frankfurt: Peter Lang, 1991) 55. Über eine solche Auffassung läßt sich streiten, kann man doch nicht automatisch jedem geistig behinderten Menschen jegliche Diskursivität absprechen.

28. Diese Aussage unterstreicht Fischers Beobachtung eines romantischen Bezuges, denkt man beispielsweise an Heinrich von Ofterdingen, dessen Traum zu Beginn des Textes ihn in ein Gewölbe führt, in dem er verschiedene Naturereignisse beobachtet: "Nicht das mindeste Geräusch war zu hören, eine heilige Stille umgab das herrliche Schauspiel." Novalis, Werke, ed. Gerhard Schulz (München: Beck, 1981) 131.

29. Bei diesem Museumsbesuch erfahren wir auch von Thomas' erster Begegnung mit den gläsernen Augen der ausgestopften Tiere, die von diesem Tag an "das unheilvollste Zeichen des Todes für mich" (HE, 54) darstellen. Die Beschreibung jener Glasaugen erinnert an Claudias Bildersammlung, "eine entseelte Natur, die ich erschuf

und die mich nun zu überfluten droht" (FF, 210). Thomas spricht von den "leuchtenden Augen der Tiermumien, die [ ] trotz aller Kunstfertigkeit seelenlos und abgestorben auf mich starrten [und] eine tödliche Bedrohung aus[strahlten]" (HE, 55).

30. Hammer, "Horns Ende," COB 127.

31. Anders hier Hans-Peter Preußer, der die narrativen Spiegelungen so wertet: "Diese prismatische Vielfalt folgt doch zwingender Stringenz, die nur ab und an zum Episodischen hin sich weitet, ohne gänzlich den Zusammenhang zum Hauptstrang der Erzählung zu verlieren" (Preußer, 59).

32. Ähnlich sieht auch Antje Janssen-Zimmermann die poetologischen Reflexe der vielfältigen Spiegelungen in der Narration eingefügt: "Die Erlebnisse des Jungen Thomas sind zugleich Poetik des Romans und Literaturtheorie, wie sie sich aus den anderen Werken Christoph Hein erschließen läßt." Antje Janssen-Zimmermann, Gegenwürfe. Untersuchungen zu Dramen Christoph Heins (Frankfurt: Lang, 1988) 12. Gleichzeitig erkennt sie in der Wahl der Spiegel Heins völlige Abwendung von dem Abbild-Auftrag des Sozialistischen Realismus, wenn sie schreibt: "Hein wählt die Spiegel aus verbotenen und verschlossenen Räumen, er drückt auf die Scharniere der Spiegelhälften, bis das planmäßige Abbild verschwindet zugunsten einer faszinierenden und erschreckenden Verzerrung, die doch Wirklichkeit und Totalität ist - anders als gewohnt" (13).

33. Hammer, "Horns Ende," COB 130.

KAPITEL 7
"WIR SIND (K)EIN STÜCK WEITER GEKOMMEN"
DER TANGOSPIELER

Mit dem Roman Der Tangospieler[1] fand Hein erneut einen Weg, die Entfremdung der Gesellschaft im Realen Sozialismus und das politische Meinungsklima der DDR in den sechziger Jahren dem Rezipienten vor Augen zu führen, wobei er auch hier den Umgang mit Vergangenheit, mit Geschichte zu seinem Hauptthema macht. Wie schon in Horns Ende thematisiert, basiert auch diese Erzählung auf einem juristischen Fehlurteil und auch hier versucht das Opfer mit den Spätfolgen dieses an ihm willkürlich exemplifizierten Urteils zurechtzukommen. Im Gegensatz zu der Novelle Der fremde Freund weist dieser Roman keinen Ich-Erzähler auf, doch wird auch diese Geschichte von Hein in einem kalt distanzierten, glatten Protokollton geschrieben, der beim Leser jene Abwehrreaktion hervorruft, die wir schon bei Claudia erfahren haben. Auch in diesem Text hat Hein keine Identifikationsfigur geschaffen, die als positiver Helden dienen könnte. Stattdessen werden wir mit dem Historiker Dallow konfrontiert, ehemaliger Assistenzprofessor an der Universität Leipzig, der zu Anfang des Romans nach knapp zweijähriger Haft aus dem Gefängnis entlassen wird, nachdem er als Pianist bei einer Aufführung des Studentenkabaretts eingesprungen war und - ohne den Text zu kennen - einen Tango begleitet hatte, dessen Wortlaut sich in den Augen der gestrengen Richter als "Verächtlichmachung führender Persönlichkeiten des Staates"

(TS, 76) darstellte. Die so sehr ersehnte Rückkehr in den Alltag fällt Dallow zunehmend schwerer. Schon am Tag seiner Entlassung bemerkt er ungewöhnliche Lähmungserscheinungen in seinen Fingern, somatischer Ausdruck eines psychischen Unwohlseins, wie wir es auch schon bei Claudia und ihren empfindlichen Geruchssinn feststellen konnten. Überhaupt werden sich im Laufe dieses Textes immer wieder Parallelen zwischen diesen beiden Figuren herausstellen, etwa dann, wenn wir von Dallows Verhältnis zu dessen Auto erfahren[2], das er nach seiner Haft endlich wieder warten und fahren kann: "'Du hast mir gefehlt', sagte er zu dem Auto, 'du und die Weiber'" (14). Auch Claudia hatte ein intimeres Verhältnis zu ihren Möbeln als zu ihrer Umwelt.

Das Bedrückende an diesem Roman ist die Tatsache, daß eigentlich nichts passiert. Tasächlich hätte der entlassene Dallow genauso gut in seiner Zelle bleiben können, da er auch in der plötzlich wiedergewonnen Freiheit "nichts als eine große betäubende Leere im Kopf" (23) verspürt. Und diese Leere überträgt sich rasch auf den Rezipienten, der zwar immer noch gewillt ist, seine Sympathien diesem ungerecht verurteilten Mann entgegenzubringen, dennoch aber spürt, daß da noch etwas anderes im Spiel ist, das den Mann längst nicht mehr so unschuldig erscheinen läßt. Dieses Gefühl wird von unterschiedlichen Begebenheiten in Dallows Geschichte genährt, so bspw., wenn der Protagonist immer neue Erklärungen anbietet, auf denen seine Verhaftung basieren könnte, um so seiner Lebensmisere einen triftigen Grund zu geben. Hat er diese Verhaftung doch nicht als Strafe empfunden, sondern als Kränkung und nicht wieder gutzumachenden Zeitverlust. Da wird einmal der Richter angeführt, der eben willkürlich so entschieden hat. Dann sind es die schwierigen Zeiten, die sich zwei Jahre

später schon völlig anders darstellen, denn - so die Agenten Schulze und Müller - "wir sind ein Stück weitergekommen" (53). Oder ganz einfach die Tatsache, daß Dallow nur der Tángospieler war, und von dem Text an sich keine Ahnung hatte. Doch diese Begründung, die sich ja tatsächlich als die richtige erweist, spricht ihn gerade deswegen - zumindest moralisch - schuldig, da er seine Interesselosigkeit offen zugibt. Es ist die Ignoranz dem Politischen gegenüber, die Dallow im Laufe des Romans zu einer immer negativeren Figur werden läßt. Fanden wir in Claudia eine Ärztin für Humanmedizin, die trotz dieses Berufes mit Menschen gar nichts anzufangen wußte, so ist es hier der Historiker Dallow, der seinen Beruf durch seine Einstellung der Gegenwart gegenüber ad absurdum führt: "Die Gegenwart hat mich nie interessiert. Und Politiker fanden meine Aufmerksamkeit erst, wenn sie vermodert waren. Sie sind dann wesentlich aufrichtiger" (159). Damit proklamiert Dallow ein neues Geschichtsverständnis, wie es bspw. demjenigen Kruschaktz' aus Horns Ende entgegensteht. Für den Bürgermeister - wir erinnern uns - war Geschichte die Fiktion [ ], um dem Verlust von Zeit einen Sinn zu geben, der ihm das Sinnlose verstehbar und erträglich macht" (HE, 21). Beide Protagonisten lassen hier jenes Verständnis missen, das die Prämisse Heinscher Textarbeit bildet: Die Tatsache nämlich, daß Vergangenheit und Gegenwart untrennbar miteinander verwoben sind, und deshalb nie getrennt voneinander betrachtet werden dürfen. Daß Dallow es ernst meint mit seiner Einstellung, kann an mehreren Szenen nachgewiesen werden. So stellen sich die zwei Männer, die neben ihm in einer Bar über Prag und Dubcek diskutieren, in seinen Augen lediglich als unreife Studenten dar, die so laut sprechen, daß Dallow sich "beim Betrachten der Brüste [der Barfrau] gestört

fühlte" (TS, 18). Verschiedentlich nach seinen Ansichten über die Ereignisse in Prag befragt, - wir schreiben das Jahr 1968 und stehen kurz vor dem Einmarsch der Truppen des Warschauer Paktes in Prag - ist seine Antwort kurz und bündig: "Ich habe keine Ahnung, [ ] und es interessiert mich auch nicht" (167). Der Tangospieler schweigt sich aus, aber nicht, weil er sich, wie viele seiner literarischen Brüder und Schwestern, unter imaginären Schlägen ducken muß, sondern weil er schlichtweg keine Lust hat, sich mit politischen Gegebenheiten auseinanderzusetzen. Diese Haltung erzeugt nicht nur Abwehr in seiner unmittelbaren gesellschaftlichen Umgebung. Auch der Rezipient fühlt sich merkwürdig desillusioniert, erwarten wir doch gerade von einer in der DDR lebenden Person[3], an einem menschlichen Sozialismus, wie ihn die CSSR seit Januar 1968 zu realisieren versuchte, interessiert zu sein. Doch gibt es noch andere Charakteristika, die Dallow im ungünstigen Licht erscheinen lassen. Der durch knappe zwei Jahre sexueller Enthaltsamkeit geprägte Mann versucht seinen zu kurz gekommenen Hormonhaushalt durch fragwürdige Frauenbeziehungen ins Gleichgewicht zu bringen, die - bis auf eine nähere Bekanntschaft - nie mehr als eine "one-night"-Affäre sind. Für Dallow zunächst genau das richtige, auch hier will und muß er nicht reden:

> Bei den flüchtigen Frauenbekanntschaften hatte er darauf geachtet, daß man sich trennte, ohne über ein Widersehen zu sprechen oder es auch nur grußweise anzudeuten. [ ] In diesen Momenten des Gehens brauchte Dallow, wie er schnell bemerkte, nur zu schweigen, um verstanden zu werden. (61)

Auch er präsentiert sich als Verdrängungskünstler, wenn zu seinen Frauengeschichten bemerkt wird: "Und er war zufrieden, auf eine ihm so angenehme und angemessene

Weise die Probleme lösen zu können oder vielmehr, nicht auf sie eingehen zu müssen" (61). Dieser Satz könnte ohne weiteres aus Der fremde Freund stammen, schwieg doch auch Claudia lieber, anstatt Problemen entgegenzutreten.

Abgestumpft und unempfänglich für zwischenmenschliche Kontakte hatte es sich Dallow in seiner Zelle eingerichtet. Jetzt in der Freiheit begreift er, "daß er dabei war, sich wieder eine Zelle zu schaffen, abgeschlossen und abgeschieden, ängstlich darauf bedacht, die Zellentür zuzuhalten" (62). Allein der Gedanke an seine Vergangenheit läßt ihn zu dem momentan einzig möglichen Entschluß kommen, "die vergangenen Monate so rasch wie möglich zu vergessen" (23). In einem Gespräch mit seinem Freund Harry äußert er: "Das ist schon alles vergessen. Verlorene Zeit, nicht der Mühe wert, sich daran zu erinnern" (18). Einmal mehr präsentiert sich Dallow hier als unfähig, die eigene Situation zu reflektieren, und so möglicherweise die Vergangenheit zu überwinden. Anstatt sich mit lauter Stimme gegen das ihm zugefügte Unrecht zu wehren, will Dallow vergessen, will er schweigen. Ganz exemplarisch drückt sich dies in einem Gespräch mit seiner Schwester und deren Mann aus, die ihn nötigen, die Geschehnisse, die zu seiner Verhaftung führten, zu erzählen: "Vergiß bitte nicht [ ], ich habe diese Geschichte schon ein paarmal erzählen müssen. Und bevor ich sie das erste Mal jemandem erzählte, habe ich sie erlebt. Und auch da hat sie mich schon gelangweilt" (88). Auch der ehemalige Kollege, der - wie kann es anders sein - nun seinen Platz eingenommen hat, reiht sich in den Kreis derer ein, die im Verlauf dieses Romanes mit der schon fast zu einem Leitsatz stilisierten Bemerkung "Wir sind ein Stück weitergekommen" (40) die Verhältnisse in der DDR zu glorifizieren versuchen. Dem Tango-

spieler rät er: "Vergiß die dumme Geschichte. [ ] Vergiß, was passierte, orientiere dich auf die Zukunft" (40). Damit spricht Roessler stellvertretend für das gesamte Geschichtsverständnis der DDR, in dem die Vergangenheit verschwiegen und verschönt wurde. Doch Dallow weiß auch um eine andere Wahrheit. Die Tatsache, daß seine Haft beendet ist, macht ihm überdeutlich, daß dieser Part seiner Vergangenheit zwar abgeschlossen, aber nicht verarbeitet ist und ihm somit auch jeden Weg in die Zukunft versperrt: "Ohne Vergangenheit gibt es keine Zukunft. [ ] Er hatte diesen Satz stets mit dem dafür notwendigen Pathos gebraucht, aber sein eigentlicher Sinn ging ihm erst jetzt auf" (41).[4] Diese Aussage steht damit diametral zu dem bereits zitierten Geschichtsverständnis des Historikers, das sich ja in einem Desinteresse jeglicher gegenwärtiger Ereignisse manifestiert hatte. Tatsächlich kann Dallow eine solche Erkenntnis nur formulieren, wenn er sich darüber im Klaren ist, daß zwischen Vergangenheit und Zukunft gerade die von ihm so vernachlässigte Gegenwart liegt, die sich nicht nur auf politische Ereignisse, sondern auch den persönlichen Bereich beziehen kann und muß. Für Dallow bedeutet das gleichzeitig: Wenn ich mich meiner Vergangenheit nicht stelle, mich nicht mit ihr auseinandersetze, hätte ich genausogut in meiner Zelle bleiben können. Diese Erkenntnis trifft den ehemaligen Tangospieler, als er von Roessler - mit staatlicher Rückendeckung - vor die Alternative gestellt wird, wieder im Institut arbeiten zu können, was er nach kurzem Zögern ablehnt: "Dazu müßte ich zuviel vergessen, und ich will nichts vergessen. Ich werde auch nichts verzeihen" (172). Dallow macht hier offensichtlich eine Entwicklung durch, die in ihm zunächst den Wunsch aufkommen läßt, alles "so rasch wie möglich zu vergessen" (23), um ihn dann erkennen zu lassen,

daß er mit dieser Einstellung keine wie auch immer geartete Zukunft haben wird. Doch bleibt diese Erkenntnis merkwürdig ungenutzt in der weiteren Handlung des Romans. Nachwievor scheint Dallow als abgestumpfter Ex-Häftling durch die Welt zu gehen, der selbst "anteillos zur Kenntnis [nimmt], daß eine neue Verfassung des Landes durch einen Volksentscheid angenommen worden war [ ]" (112). Hermann Kähler formuliert treffend:

> Dallows Problem ist nicht primär das einer äußeren Disziplinierung durch unakzeptable Verhältnisse, sondern es liegt in der Gebrochenheit seiner eigenen Haltung, einem gebrochenen Verhältnis zu sich selbst und zu den Mitmenschen, in die diese Verhältnisse ihn gebracht haben.[5]

Einen Teil dieser Mitmenschen macht seine eigene Familie aus, wobei hier besonders in dem Verhältnis zu den Eltern eine weitere Parallele zu Der fremde Freund besteht. Nicht genug damit, daß er völlig vergißt, sich nach seiner Entlassung bei ihnen zu melden, der nach Wochen schließlich erfolgte Besuch erweist sich als ein weiteres Model nicht zustandekommender Kommunikation. Ähnlich wie Claudias Mutter ist auch Dallows Mutter unfähig, eine wirkliche Unterhaltung mit dem Sohn zu führen: "Sie streichelte unablässig seine Hände und befragte ihn, ohne sich die Zeit zu lassen, eine Antwort anzuhören" (TS, 70). Auch der Vater sieht sich nicht in der Lage, ein klärendes Gespräch mit dem Sohn zu führen, da seine einzige Sorge dem Gerede im Dorf gilt (72). Unerwartet sieht sich Dallow hier mit den Schatten seiner Kindheit konfrontiert, wenn "die Eltern nichts [sagten], und Dallow augenblicklich wieder zu dem kleinen Schuljungen [wurde], der sich vor ihrem strafenden Schweigen für irgendeine Dummheit zu verantworten hatte" (85). Zwar ist die Fahrt zu dem Dorf seiner Kindheit nur begrenzt mit der Reise Claudias nach G. zu vergleichen, doch lassen sich auch hier

Parallelen insofern feststellen, als auch Dallow mit diesem Dorf eine Vergangenheit verbindet, die ihn auch jetzt noch, nach sechsunddreißig Jahren verfolgt:

> Er erinnerte sich nur selten [an das Dorf], dennoch tauchte es als Kulisse in all seinen Träumen auf, so als sei jedes spätere Geschehen, jede dieser ihm kaum bewußten, am anderen Morgen nur ungefähr erinnerbaren Fantasien seiner nächtlichen, unwirklichen Wirklichkeit von Ereignissen verursacht, die allesamt hier ihren Ursprung hatten [ ]. (68f.)

Zwar werden diese Ereignisse nicht notwendig verbalisiert, wie es bei Claudia der Fall gewesen war, doch läßt sich mit Hilfe der Aussagen Dallows ein ungefähres Bild zeichnen, das auch in diesem Fall auf eine bereits in der Kindheit einsetzende Sprachlosigkeit weist.

Sieben Monate versucht Dallow - er gibt es zumindest vor - sein Leben neu zu organisieren. Doch die eigentliche Erkenntnis ist schon in ihm gereift, er ahnt, "daß Verlust und Gewinn in seinem Leben sich stets die Waage hielten und er bislang und bis zum Ende seiner Tage einem Nullsummenspiel aufsitzen würde" (69). Aus diesen Sätzen spricht einerseits die gesamte Banalität eines Lebens, und gleichzeitig die durch nichts zu zerstörende Normalität eines politisch Unmündigen, der "mit gleichbleibender, wenn auch teilnahmsloser Aufmerksamkeit" (111) die Nachrichten des Tages liest. Auch wenn Hein immer wieder postuliert, keine Botschaft zu haben: Diese Aussage ist sicherlich als beabsichtigter Seitenhieb auf den schon in seinen theoretischen Texten beschriebenen DDR-Bürger zu werten, der sich von den wenig vorhandenen Medien unvoreingenommen und widerspruchslos "berieseln" läßt.[6] Dallow wirkt deshalb nicht grundsätzlich unsympatisch. Er tut ja niemandem etwas, will nur selbst auch in Ruhe gelassen werden. Auch hier arbeitet Hein mit der nicht verbalisierten Bedeutungsebene

des 'Subtextes', denn gerade die Tatsache, daß dieser Dallow keinen stört, sich möglichst unsichtbar macht und sich aus allem ausgrenzt, weckt in uns Zweifel. Was konkret stört, muß der individuelle Rezipient selbst erkennen, denn auch hier werden die Antworten verschieden sein. Dallow als der Prototyp des DDR-Bürgers der sechziger Jahre also?[7] Mit dieser Frage läßt uns der Autor ein weiteres Mal allein, auch wenn wir ahnen, daß hier kein Generationsdilemma gezeigt wird, sondern das einer bis heute (1989) bestehenden Gesellschaft.[8] Hein unterläßt es nicht - wenn auch nur indirekt - auf andere Mängel dieser vom Staat unterdrückten Menschen hinzuweisen. Nebenfiguren, wie Dallows Schwager oder ein Bahnhofsbeamter kommen trotz ihres normalen Lebenswandels zum gleichen Resultat: Mit einem Bein steht man immer im Zuchthaus. Die unterschwellige Angst, die hier zum Ausdruck gebracht wird, steht stellvertretend für das ganze sozialistische System. Gleichzeitig werden wir mit jener in glanzloser Normalität vorhandenen Aggressivität bekannt gemacht, angefangen bei Kleinkindern, die mit kleinen, roten Maschinengewehren aus Kunststoff auf Menschen zielen, bishin zu sich langweilenden Jugendlichen, die Dallow in der Straßenbahn angreifen: "Plötzlich wurde sein Kopf gegen die Fensterscheibe gestoßen" (101). Auch diese Aggressivität klingt nicht neu, waren es doch sich langweilende Jugendliche, die den Zyniker Henry in Der fremde Freund erschlugen.

In einem durchorganisierten Staat wie der DDR darf auch die Bürokratie und das Gesetz nicht fehlen. Da sind die Agenten der Staatssicherheit, die beauftragt sind, Dallow als Spitzel im ehemaligen Institut zu werben, da ist ein Justizapparat, dessen Vertreter in der Figur des Richters Berger dem Rezipienten die Absurdität sozialis-

tischer Rechtsprechung vor Augen führt. Nachdem Dallow zufällig erfährt, daß man den von ihm gespielten Tango nun in einem anderen Kabarett - und offensichtlich mit staatlicher Genehmigung - erneut aufführt, belehrt Dr. Berger den ahnungslosen Dallow:

> Sie haben nicht recht, auch nicht nachträglich. Ihnen ist kein Unrecht widerfahren, wie sie wohl jetzt vermuten. Die heutige Aufführung offenbart kein an Ihnen begangenes Unrecht. Das Recht ist etwas Lebendiges und entwickelt sich. Wie die Gesellschaft. Aus Unrecht kann niemals Recht werden. Unrecht bleibt immer Unrecht, doch alles ist im Fluß, und man kann nicht zweimal in das gleiche Wasser steigen. Ihnen ist damals kein Unrecht widerfahren, mein lieber Herr Doktor Dallow. Und der heutige, übrigens wirklich amüsante Abend besagt nur, daß wir ein anderes Jahr schreiben. Der Fluß fließt, das werden Sie doch verstehen. (141)

Diese sich buchstäblich nur aus Floskeln zusammensetzende Äußerung des Richters läßt nicht nur erneut die Deutung der leeren Rede im Lacanschen Sinne zu, sondern zeigt einmal mehr, daß sich in diesen zwei Jahren nichts wirklich geändert hat, eine Tatsache, die Dallows Anwalt allerdings bestreiten würde. Auch er stellt im Kanon mit den anderen, bereits zitierten Figuren fest: "[Die Aufführung] zeigte uns doch, daß wir ein ganzes Stück weitergekommen sind" (142). Gleichzeitig jedoch stellt die Aussage des Richters ein Pendant zu Dallows eigener Haltung dar, denn was der Klavierspieler tut, um sich zu rehabilitieren, erscheint fragwürdig und erzeugt Ablehnung. Somit stellt sich selbst das an ihm verübte Unrecht im Endeffekt als eine weitere Negativerfahrung eines Menschen dar, der sich, wie beispielsweise in der politischen Debatte, auch hier lieber zurückhält und nur in ein eher lächerlichen Aktion - die nicht auf politischem Bewußtsein sondern reinem Selbsterhaltungstrieb basiert - sich einmal aufbäumt gegen diese Behandlung und den Richter tätlich angreift. Tief in ihm ist jedoch schon die Erkenntnis gereift: "Nichts als ein Irrtum. Ein Versehen beider Seiten. Keine Veränderungen. Es

gab nur eine Unterbrechung, von der er, nachdem sie nun einmal passiert war, gehofft hatte, sie würde noch eine letzte, wichtige Weichenstellung erlauben" (116f.). Diese Hoffnung schlägt fehl. So wie der Richter Berger nicht wirklich an den persönlichen Schicksalen eines von ihm verurteilten Individuums interessiert ist, steht Dallow seiner Umwelt und manchmal auch seinem eigenen Leben gegenüber. Es ist das Lapidare, dem der frustrierte Tangospieler weit mehr Aufmerksamkeit zumißt, als den wirklich wichtigen Dingen im Leben. Dialoge im eigentlichen Sinne sind nicht mehr möglich, selbst ihm einst wertvolle Menschen müssen die Erfahrung machen, daß der Tangospieler in seiner Zelle zuviel Zeit hatte, sich Gedanken zu machen. In einem Gespräch mit Sylvia, der inzwischen zur Assistentin avancierten ehemaligen Studentin Dallows, erinnert er an den Abend seiner Verhaftung, an dem sie ihn zu einer Pyjamapartie eingeladen hatte. Obwohl sich Sylvia nicht erinnern kann, insistiert Dallow: "Gibt es bei dir noch Pyjamaparties? Ich würde sehr gern kommen. Wenn man so lange darüber nachgedacht hat wie ich, möchte man sie gern in der Praxis überprüfen. Das ist mein wissenschaftlicher Ehrgeiz, Sylvia" (34). Dies ist nur eines der Beispiele, an denen deutlich wird, wie Dallow sich selbst und vor allem seiner Zukunft immer wieder ausweicht, um sich stattdessen in längst verblichene Reize zu flüchten. Es ist diese Einstellung dem Leben gegenüber, die schließlich auch Elke - die Frau, der er sogar anbietet, mit ihr zusammenzuziehen - dazu veranlaßt, sich mehr und mehr von ihm zu distanzieren. Als berufstätige, Veranwortung tragende Mutter kann sie sich nicht mit einer solchen Philosophie identifizieren, was letztendlich auch zum endgültigen Bruch der beiden führt. Sich hinter seiner eigenen Verbitterung versteckend, registriert Dallow

das Leben um sich herum, ohne auch nur den kleinsten Versuch zu machen, sich in diese Gesellschft in irgendeiner Form wieder einzuordnen. Damit soll keineswegs dem in diesem, wie im übrigen in jedem anderen Staat herrschenden Opportunismus Vorschub geleistet werden. Es stellt sich hier lediglich die Frage, ob nicht ein gewisses Maß an Spielregeln in einer Gesellschaft eingehalten werden muß, um in dieser als ernstzunehmendes Mitglied Anerkennung zu finden.

Der Historiker Dallow erkennt schließlich, daß die so willkommene Freiheit, in der er nicht arbeiten muß und jede Nacht mit einer anderen Frau verbringen kann, nicht sein Stil ist, ja eine grundsätzlich Langeweile in ihm aufkommen läßt:

> Er hatte eine Freiheit gewonnen, die er zu nutzen nicht fähig war. Er war nicht einmal in der Lage, sie zu ertragen. Das war für ihn eine überraschende Erfahrung und eine bedrückende dazu, denn jetzt wußte er, daß längst alle Weichen seines Lebens von ihm oder von anderen gestellt waren und er nur noch den vorgeschriebenen Weg zu Ende zu gehen hatte, unfähig, etwas zu ändern. (116)

Am schwersten stellt sich für Dallow die eigene Entscheidungsunfähigkeit dar, die im Gefängnis durch die "vollständige, alles umfassende Vorsorge, das ausnahmslos geregelte Leben" (121) relativiert worden war. Nun in der Freiheit ist er wieder auf sich selbst gestellt, eine Verantwortung, der sich Dallow nicht stellen will und wohl momentan auch nicht kann. So verwundert es nicht, daß er, ohne zu zögern, das Angebot seines Freundes Harry annimmt, als Saisonkellner an der Ostsee zu arbeiten. Damit tritt er nicht nur die Flucht nach vorne an, sondern erfüllt gleichzeitig auch die auf Grund seiner Handgreiflichkeiten erfolgten Anordnung des Richters, innerhalb von drei Tagen einen Beruf vorweisen zu können. Doch auch diese Flucht aus der mißlungenen Integration in die Gesellschaft endet damit, "die alte, gründlich geübte und

erlernte Abgeschiedenheit für sich persönlich zu bewahren" (201). Spiegelbildlich für seine persönliche Situation wird ein Spaziergang über die Insel:

> Er beobachtete die seltenen Vögel und registrierte mit gleicher Teilnahmslosigkeit die wechselnden Farben des Himmels und ihre Entsprechungen auf dem spiegelnden Wasser, und mit der langsam spürbar werdenden Ermüdung erfüllte ihn ein Gefühl alles umfassender Gleichgültigkeit. Fasziniert betrachtete er die Windlichter, jene vom Wind bizarr verformten Bäume. Dallow erschienen sie wie Gewächse, die ihren ständigen Demütigungen erlegen waren und eine ihn anrührende Form gefunden hatten, mit dieser Bedrückung zu leben. (203)

Auch Dallow wird schließlich aufgeben, wird sich mit seinen Demütigungen abfinden, wie schon sein Double Claudia vor ihm: "Ich verdränge täglich eine Flut von Ereignissen und Gefühlen, die mich demütigen und verletzen. [ ] Gitter, die uns vom Chaos trennen" (FF, 116). Was uns hier am unangenehmsten berührt, ist die Tatsache, daß sich beide Personen ihrer Ausweglosigkeit vollständig bewußt sind, und sie dennoch keinen Versuch unternehmen, dieser sie langsam zersetzenden Gleichgültigkeit entgegenzuwirken. Auf Hiddensee wird Dallow bald "als möbliertes Zimmer mit Herrn" (TS, 208) gehandelt. Auch hier läßt er sich auf keine näheren Beziehungen ein, umgeht er die Kommunikation: "Ernsthafte Gespräche mit den Mädchen vermied er. Er liebte es, wenn sie von ihrem Leben und von ihren Ansichten erzählten, und hörte ihnen dann schweigend und belustigt zu" (208). Sein Desinteresse ändert sich auch nicht, als im August der Einmarsch der verbündeten Truppen in die Tschechoslowakei gemeldet wird. Den leidenschaftlichen Erörterungen dieses Geschehens kann Dallow nicht folgen. Wenn er überhaupt eine Regung zeigt, dann höchstens seine Verwunderung über seine in Tränen ausbrechende Bettgenossin, die im Gegensatz zu ihm mit fassungsloser

Anspannung den Nachrichten zuhört. Dallows Reaktion ist exemplarisch für sein ganzes Verhalten:

> Dieses halbnackte weinende Mädchen mit den dicken Beinen, die ihren Kopf gegen die Fensterflügel lehnte und einer emotionslos wirkenden Radiostimme lauschte, über deren Rücken in fast regelmäßigen Abständen ein Zittern lief und die mit hilflosen Gebärden der Hand sich die Tränen abwischte, erregte Dallow. Er ging zu ihr hin, nahm ihr das Laken weg, das sie vor der Brust hielt, und trug sie zum Bett. Die ließ es willenlos geschehen, und er schlief mit ihr, während der Radiosprecher ein zweites, heroisch klingendes Kommuniqué verlas. (210)

Dallow macht es dem Leser nicht leicht, für ihn und seine Situation Verständnis aufzubringen, denn davon hat er selbst nicht zuviel. Wie aber wird ein Mensch zu solch einem empfindungslosen Eisblock? War es die unverdiente Haft oder gar der vergebliche Resozialisierungsprozeß? Weder Dallow noch Hein geben uns hier eine Antwort und der Leser fragt sich erneut - ganz im Sinne des Autors - ob nicht ein System, das ihn schon lange vor seiner Gefängnisstrafe eingefangen hatte, den Tangospieler hier möglicherweise zum Schweigen verdammt.[9]

Ohne Pointe, denn "der ungeheuerliche Witz, daß ich auf der Welt bin, wird doch eine Pointe haben" (FF, 30) endet auch dieser Roman nicht. Vergessen ist der Vorsatz, "nicht zu vergessen und zu verzeihen", die Normalität seines Lebens hat Dallow eingeholt. Der einst mit Schimpf und Schande entlassene Historiker tritt seine Stelle im Institut erneut an, nicht ohne dabei die Genugtuung zu empfinden, den verhaßten Kollegen Roessler nun im Abseits zu sehen. Der hatte nämlich vor Studenten die Meldung über den Einmarsch der Truppen in Prag als erneute Provokation der westlichen Medien angesehen und militärische Interventionen gegen die befreundete Tschechoslowakei kategorisch ausgeschlossen. "Sechs Stunden später war er von seinem

Amt suspendiert" (214), und Dallow kann seine Nachfolge antreten. Ironie des Schicksals? Wohl eher ein weiterer Beweis für das Nichtfunktionieren eines Staates, der selbst "Gesinnungstreue" - nur leider zum falschen Zeitpunkt - bestraft.

Anmerkungen

1. Christoph Hein, Der Tangospieler (Frankfurt: Luchterhand, 1989) Im folgenden wird aus dieser Ausgabe unter dem Sigle TS zitiert.

2. Ähnlich wie die Läufer in Claudias Traum, funktioniert auch Dallows Auto vorbildlich.

3. Auch dieser Roman läßt nicht die kleinen Details missen, die das Leben in der DDR sofort als solches kenntlich machen. Da wird Dallow aus reiner Schikane von der Polizei wegen eines defekten Schmutzfängers am Auto gerügt, da erkennen wir in Elke die Nutznießerin eines sozialistischen Systems, das alleinstehenden Müttern erlaubt zu arbeiten, auch wenn sie kleine Kinder haben.

4. Bei Christl Kiewitz wird diese Aussage Dallows "zur Leerformel, zu einer von vielen, die Dallow, wie er eingesteht, mit 'diesem hochpolitisierten Strahlenglanz' ideologischer letzter Wahrheit seinen Studenten verkündet hatte." Sie erkennt hier allerdings nicht, daß das den Studenten gegenüber verwendete "Pathos" nun einer wirklichen Erkenntnis weicht, wobei ihre Feststellung, daß "das geforderte Anknüpfen an die Vergangenheit praktisch immer nur dann möglich [ist], wenn es [ ] ideologisch opportun ist", hier nicht mehr greift, da nun der persönliche Bereich Dallows betroffen ist. Kiewitz, Der stumme Schrei 251.

5. Hermann Kähler, "Zerquetschtes Lächeln. Christoph Hein, 'Der Tangospieler'," DDR-Literatur 1989 im Gespräch, ed. Siegfried Rönisch (Berlin: Aufbau-Verlag, 1990) 226.

6. Diesen beschränkten Wahrnehmungshorizont, den wir schon von Claudia kennen (sie liest ausschließlich die Annoncen der Tageszeitung), sehen Neva Slibar und Rosanda Volk auch im Erzählmodus des Textes verankert: "Wie sehr die Einschätzung der Realität durch die Sicht des Beobachters bedingt ist, kommt im 'Tangospieler' explizit zur Sprache (und ist hier auf die veränderten Verhältnisse nach Dallow Rückkehr aus dem Gefängnis gemünzt): 'Ist das nicht eine verquere Welt, Sylvia?' 'Das kommt vermutlich auf den Betrachter an', sagte sie sehr zurückhaltend. 'Eine Frage des Standpunkts, ich erinnere mich', sagte Dallow."(TS, 33) "'Das Spiegelkabinett unseres

Kopfes'. Schreibverfahren und Bilderwelt bei Christoph Hein," Text + Kritik 111, ed. Heinz Ludwig Arnold (München: edition text + kritik GmbH, 1991) 61.

7. Eine mögliche Antwort darauf gibt Barbara Sichtermann mit ihrer Interpretation des Textes: "Die Haft öffnet ihm die Augen darüber, daß er immer schon 'gesessen' hat, daß alle 'sitzen'." "Weder Außenseiter noch Pechvogel," TDB 163.

8. Ausgehend von der Tatsache, daß der Roman bereits vor der 'Wende' geschrieben worden ist, muß man - zumindest was das Aufbegehren gegen die politische Situation angeht - eine positive Entwicklung im Gesellschaftstypus der ex-DDR konstatieren.

9. Auch hier muß man allerdings mit solch einer Schlußfolgerung vorsichtig sein, wurde doch in den anderen Texten Heins deutlich, daß das Verstummen eines Mitgliedes der Gesellschaft durchaus nicht nur systembedingt ist.

KAPITEL 8
"MIT MASKEN SPRECHEN"
NACHTFAHRT UND FRÜHER MORGEN

Einladung zum Lever Bourgeois

Obwohl bereits an der Novelle und den zwei Romanen aus den achziger Jahren gezeigt wurde, wie es Hein auf geradezu beängstigende Weise gelungen ist, das tödliche Schweigen einer Gesellschaft darzustellen, dürfen seine kleineren Erzählungen, die alle in früheren Jahren enstanden sind, in diesem thematischen Zusammenhang nicht vergessen werden. Heins erster Prosaband erschien 1980 erstmals im Aufbau-Verlag unter dem Titel Einladung zum Lever Bourgeois, wobei die Texte später in Westdeutschland unter dem Titel Nachtfahrt und früher Morgen[1] veröffentlicht wurden. Die Erzählungen, die sowohl einen historischen, als auch gegenwartsbezogenen Hintergrund haben, fanden ein differenziertes Echo in der Literaturszene. Der bis zu diesem Zeitpunkt nur als Dramatiker bekannte Autor griff nun auch für seine ersten Erzählungen in die tiefe Kiste der Historie, was ihm manchen Orts übel genommen wurde: "Tausend Probleme in diesem Land schreien nach Gestaltung, und seine Autoren krauchen mit Vorliebe in der Antike herum oder in anderen saecula, in denen sich gemütlich Sklavensprache schreiben läßt."[2] Diesen Vorwurf einem Autor wie Hein zu machen, scheint angesichts der Vielzahl seiner Essays, in denen er ganz vehement gegen den Gebrauch der Sklavensprache anschreibt, wenig angebracht. Daß sich viele Autoren der DDR ihren

Themenkreis in der Geschichte suchten, geschah sicherlich nicht auf Grund von mangelndem Engagement für die Probleme der Gegenwart, sondern aus der Überzeugung heraus, gerade an historischen Bezügen immer noch gültige Wahrheiten zu präsentieren, und um auf diese Weise natürlich auch der allgegegenwärtigen Zensur zu entgehen. So denke ich, ist auch die Titelgeschichte der ostdeutschen Ausgabe "Einladung zum Lever Bourgeois" anzugehen. Einmal mehr wird Hein hier seiner Rolle als Schreiber von Chroniken gerecht, wie es bereits in Cromwell oder Lasalle deutlich wurde.[3] Doch während in seinen dramatischen Texten die auktoriale Erzählstruktur aus naheliegenden Gründen nicht vorhanden ist, erkennen wir hier von Anfang an den stetigen Wechsel von auktorialer und personaler Erzählebene, ein Wechsel, der sich fast unmerkbar vollzieht, mit dem es Hein aber dennoch gelingt, der zentralen Figur gegenüber sowohl Distanz zu schaffen als auch abzubauen. Anhand eines einzigen Morgens aus dem Leben des am Hofe Ludwig XIV. lebenden Dichters und Historiographen Jean Racine (1639-1699) stellt der Autor das Verhältnis von Geist und Macht dar und zeigt damit gleichzeitig die Unversöhnlichkeit dieser beiden Strukturen auf.

Der alternde Racine[4] präsentiert sich uns in einem seiner intimsten Momente. Gerade aufgewacht ist seine Laune schon dahin, als er an die vorabendliche Einladung denkt, die ihm wieder einmal die Oberflächlichkeit geselligen Beisammenseins bei Hof bewiesen hat:

> Noch unangenehmer sind ihm belanglose Plaudereien. Die geschwätzige Nichtigkeit. Er murmelt eine Antwort. Dazu ein hilfloses Lächeln. Es soll verbindlich wirken. Als Zugabe seiner Aneinanderreihung von Worten, ihm selbst unbegreiflich, unverständlich. [ ] Seine Gesprächspartner dürfen nach eigenen Vorstellungen seiner kaum hörbaren Erwiderung einen Sinn unterlegen. (NM, 8)

Die Verachtung des alten Mannes für diese Leute, ist kaum zu übertreffen. Und doch können wir nicht umhin, in diesen Sätzen auch die grenzenlose Einsamkeit eines Menschen zu spüren, der auf Grund seines Alters und den damit einhergehenden Gebrechen angeblich "sich selbst genug geworden [ist]" (9), tatsächlich jedoch aufgrund von fehlender - physischer und psychischer - Energie sich schon lange nicht mehr zu wehren vermag. Hein scheint mit dieser Beschreibung nicht ganz falsch zu liegen, denn auch Karl Vossler zeichnet in seiner Racine-Biographie ein ähnliches Bild: "Wenn man den Gang seines Lebens verfolgt, so ist es, als ob er fortwährend sich selbst habe ausweichen wollen."[5] Das Schild der relativen Unantastbarkeit in seinen immer weniger werdenden öffentlichen Auftritten vor sich her tragend, kann der angeschlagene Racine nur in der privaten Abgeschiedenheit seines Schlafzimmers den Tatsachen wirklich ins Auge sehen: Die morgendliche Tortur der Darmentleerung, bei der Racine Zeit findet, sein Leben neu zu überdenken, macht den Leser zum intimen Mitwisser eines längst gelebten Lebens, das offensichtlich einer Rechtfertigung bedarf. Während er als "ein Kloß von Erinnerungen und Schmerzen" (15) auf seinem "Golgathathron"[6] leidet, führen uns seine verwirrten Gedanken zurück nach Holland, wohin er als "Historiographe du Roy" das französische Heer begleitet hatte und Augenzeuge der Kriegsgeschehnisse wurde: "Bestialische Soldaten, sinnlose Verwüstungen, ungerechtfertigte Requisitionen" (12). Am lebhaftesten steht ihm jedoch die Geschichte der drei französischen Offiziere vor Augen:

> Eine holländische Bäuerin war vergewaltigt worden, man fand sie dann zusammen mit ihrem Kind in der Stallung tot auf. Die Untersuchung wurde eingestellt, um höhere Interessen nicht zu inkommodieren. Alltag der Armee. Der Bauer, der die drei Offiziere angezeigt hatte, ein Nachbar

> jener Frau, verübte später - wie der französische Kommandant im Dorf bekanntgeben ließ - Selbstmord. Schuldig des Diebstahls von Militäreigentum. Bemerkenswert daran, daß er sich in seiner Scheune mehr als zwanzigmal eine Forke in den Körper gestoßen haben mußte, so daß sein Leib in zwei Teile zerriß. (12f.)

Dieses längere Zitat scheint deshalb gerechtfertigt, da es repräsentativ ist für Heins Fähigkeit, ofensichtliche Absurditäten einerseits mit kalter Präzision zu beschreiben und gleichzeitig doch mit feinster Ironie zu unterlegen, um sie auf diese Art und Weise erst wirklich zu benennen. Anders als Racine, der in seiner Rolle als Hofschreiber diese Geschichte nicht festgehalten hat - "hier eloquent zu detaillieren, wäre unangebracht" (13) - läßt Hein uns, wenn auch nur indirekt, an diesem Geschehen teilhaben und macht es dadurch wertungsbedürftig. Racine weigert sich auch, den verstümmelten Körper in der Scheune zu sehen: "Nein, es widerspricht der Vernunft, Kenntnisse zu erlangen, zu erzwingen, die uns unerträglich sind. Mächtigere als er hatten sich Augen und Ohren verstopft, um die Welt für gut befinden zu können" (15).[7] Seine Rechtfertigungen für diese 'Vogel-Strauß-Politik' lassen an Kurzsichtigkeit nicht fehlen:

> Und schließlich, was hätte er ausrichten können. Er, ein kleiner Geschichtsschreiber, gegen die allmächtige, allgegenwärtige Armee. [ ] Sollte er in die Scheune gehen, um dann Mord, Mord zu schreien? Die reinen Helden in der Literatur. Auf der Bühne ist es angebracht. Helden. Tat und Tod. Er ist kein Schauspieler. (13)

Was Racine hier als Schauspielerei abtut, ist eine merkwürdige Metaphorik für sein eigenes, nicht vorhandenes Rückgrat. Einmal mehr geht Hein hier der Tragödie individueller Unzulänglichkeit auf den Grund und läßt den Leser zwischen den Zeilen erkennen, wie es um die heutige Gesellschaft bestellt ist. Und wie so oft zuvor, benutzt er auch hier eine historische Figur, um immer noch gültige Wahrheiten zu demons-

trieren.[8] Racines Unfähigkeit, sich den grausamen Handlungen der Offiziere und des Kommandanten zu stellen, bzw. sie in seiner Historie aufzunehmen, unterstreicht einmal mehr die entgegengesetzte Position des Chronisten Heins, der, wir erinnern uns, immer wieder betont, daß nicht der Vorgang selbst das Fürchterliche sei, sondern gerade dessen Benennen. Doch was Racine damals verschwiegen hat, bekommt er nun im wahrsten Sinne des Wortes am eigenen Leib zu spüren: "Der Darm als Weltsicht" (9), so formuliert es der alte Höfling selber, jene krampfartigen Attacken auf seinen Unterleib, mit denen er sich seit geraumer Zeit plagen muß, scheinen nun nichts anderes zu sein, als die psychosomatischen Reaktionen seines Körpers, der auf die nicht bewältigten psychischen Konflikte in seiner ganz besonderen Form reagiert:[9] "Nein, da sind keine Schuldgefühle, weder damals noch heute" (13), so läßt Racine verlauten, doch der inzwischen mit Heins Erzählstrategie vertraute Rezipient weiß es besser. Sich selbst hinter einer nur zum Schein vorhandenen Loyalität dem Staat gegenüber versteckend, hat sich Racine sein Unschuldsmäntelchen geschneidert, das nun - schenkt man seinem sich wehrenden Körper Glauben - nicht mehr zu passen scheint:

> Daß in den Verliesen des Sonnenstaates nicht nur Verbrecher liegen, daß gefoltert wird, daß Militär und Polizei sich bei ihren Verhören gewisser Praktiken der verfemten spanischen Inquisition bedienen - welcher Narr möchte ein Tor aufreißen. Jeder weiß ja einiges, kennt den oder jenen Unglücklichen. Weiß aber auch, hier nachzuforschen, wäre Staatsverleumdung. (14)

Auch hier scheint Hein wieder mit Vossler konform zu gehen, wenn dieser in seiner Biographie - wenn auch wesentlich weniger zynisch - schreibt:

> Jean Racine war zwar nicht von schwachem, aber von schmiegsamem Willen, beugte sich vor weltlichen wie vor himmlischen Mächten, umging starke Widerstände und gefährliche Feinde, und lieber als gegen den

> Strom zu schwimmen oder sich talab treiben zu lassen, suchte er in Altwassern sein äußeres und inneres Wohlergehen. (Vossler, 14)[10]

Der Einladung zum Lever Bourgeois folgen wir immer weniger gern, denn was sich hier vor unseren Augen entfaltet, macht uns - ob wir es wollen oder nicht - die traurige Wahrheit in ihrer vollen Breite bewußt. Wir leiden jedoch weniger unter Racine und seiner stummen Mitwisserschaft, als vielmehr unter der Tatsache, daß dies ein generelles Merkmal heutiger Gesellschaft zu sein scheint: "Vielleicht ist die Fähigkeit, ein Verbrechen verschweigen zu können, die Bedingung der menschlichen Rasse, in Gesellschaft zu leben" (15). Dieses fragwürdige Fazit zieht Racine als einzig ihm mögliche Erklärung und Rechtfertigung für sein Verhalten. Hier allerdings von einer Fähigkeit zu sprechen, zeigt jedoch gleichzeitig das ironische Moment dieses Textes auf, denn Racine macht uns fast glauben, daß die Entscheidung, die Tat nicht an die Öffentlichkeit zu bringen, nicht ohne weiteres getroffen wurde. Denn er erkennt zwar: "Die Bestialität der Polizei, der Armee ist abscheulich, ekelhaft [ ]", aber gleichzeitig erweist sie sich auch als "untauglich für Meditation" und ist damit höchstens "eine Andeutung, eine ironische Bemerkung, ein verzweifeltes Lachen" (14) wert. Vielleicht tun wir Racine Unrecht. Vielleicht ist dieser alte Mann wirklich verzweifelt und nur zu schwach, sich wehren zu können. Diese Charakterisierung finden wir zumindest in der von Bernd Fischer angelegten kleineren Untersuchung, in der er schreibt: "His illness has left him weak, moody, and withdrawn."[11] Und doch wissen wir, damals "in Neerwinden war er ein vollkommen gesunder Mensch" (12), der als königlicher Historiograph seiner eigentlichen Aufgabe hätte gerecht werden müssen.[12] Auch erfahren wir, daß Racine der Co-Autor jener Hetzschrift "Das Elend des Volkes" ist, in der die

katastrophalen Zustände im Land geschildert werden und die schließlich anonym am Hofe verbreitet worden war: "Auf diese wenigen Druckseiten [ ] ist er stolz" (NM, 25). Nachzuweisen ist ihm nichts, "wo soll auch er [ ] diese Tatsachen in Erfahrung bringen, wie etwas aufzeigen, was er nur in Luxemburg, in den Niederlanden flüchtig wahrgenommen hat?" (26) Von flüchtiger Wahrnehmung kann hier wohl kaum die Rede sein, wenn man bedenkt, wie sehr ihn diese Geschichte immer noch beschäftigt.[13] Trotzdem stimmt uns die Produktion dieser kleinen Revolutionsschrift positiv, scheint sie doch zu zeigen, daß Kritik - wenn auch nicht öffentlich - möglich sein kann. Die Doppelrolle, in der sich Racine hier befindet - die Anerkennung und gleichzeitige Kritik der Machtverhältnisse am Hofe Ludwig XIV. - macht ihn jedoch keineswegs, wie Gruneberg ausführt: "zu einem positiven Gegenentwurf zu [der] Problematik", die sie in der Gestaltung des Gundling-Stoffs bei Martin Stade und Heiner Müller[14] erkennt, bei der der Gelehrte Gundling "nicht an der Bösartigkeit Friedrich Wilhelms, sondern an der Unmöglichkeit zugrunde [geht], mit der Macht zu leben und sie gleichzeitig zu ver-achten" (Gruneberg, 249). Vielmehr muß auch Racine in diesem für ihn nicht lösbaren Konflikt gesehen werden, an dem er letztendlich zugrunde geht. Denn wie anders sollten wir die folgende Aussage bewerten, in der Racine die ausweglose Situation selbst am besten beschreibt:

> Das "höhere Interesse" eines Staates anzuerkennen, ist bestialisch, möglicherweise aber die Voraussetzung seiner weiteren Existenz. Der des Staates, des Individuums ohnehin. Und der verdiente Staatsbürger ist zu ehren um seiner *schweigenden* (Hervorhebung durch S.H.) Mitwisserschaft willen. (15)

Damit spielt Racine gleichzeitig auf die Ereignisse in Port Royal an, das Kloster, in dem er seine jansenistische Erziehung genossen hat und das er wegen "gesellschaftlicher Impassibilität" (17) verläßt, um sich den Jesuiten am Hofe anzuschließen. Die im Alter erfolgte Aussöhnung mit Port Royal - eine Tatsache, die bei Hofe ungnädig bemerkt wird - verdeutlicht gleichzeitig, daß Racine diesen geistigen Verrat an seinen ursprünglichen Glauben einerseits nie verwunden hat, doch auch hier weder Kraft noch Loyalität findet, diese Aussöhnung als ehrliche "persönliche Entscheidung" (17) zu definieren, sondern in der Gesellschaft vielmehr als "eine übliche konventionelle Theatergeste" (17) aufgenommen wissen will. Racine, der Meister der Maske, hat nicht nur seinen Glauben verraten, sondern auch seine einzige Liebe, Marie, "deren Atem er noch heute zu verspüren meint" (21), und die er abschloß

> wie einen Brief, an dem man zu lange geschrieben und so viele Blätter hinzugefügt und so lange die einzelnen Worte und Buchstaben verbessert, ausgewechselt und nachgezogen hat, bis man unversehens, aber nicht unerwartet erfährt, daß es keinen Adressaten mehr gibt, keinen. Nicht für seinen Brief. Damals meinte er, mit Masken zu sprechen, mit freundlichen Masken, hinter deren Augenhöhlen der Wind des Vergessens längst seine gründliche Säuberung vollzogen hatte. Die Tränen, die er über die Masken laufen sah und die überdeutliche Spuren in der Schminke hinterließen, gaben ihm keine Antwort. Sie waren die Hinterlassenschaft eines versickerten Lebens, nur für wenige Momente noch sichtbar. (21)

Das "versickerte Leben" als Resultat totaler Kommunikationsunfähigkeit läßt hier nicht nur eindeutige Vergleiche mit Claudia in Der fremde Freund zu - auch sie verrät ihre 'Jugendliebe' und droht daran zu ersticken - , sondern ist gleichzeitig ein erneuter Beweis dafür, daß Racines Rechnung nicht aufgeht: Was vorgeblich "nur für wenige Momente noch sichtbar" war, manifestiert sich noch zwanzig Jahre später in jenen

schlaflosen Nächten, in denen "die altersgeilen Worte eines Mannes [laut werden], der sich einsam und verlassen fühlt. So verlassen, daß er mit kindlichen Worten, mit dem Ton seiner Stimme die Geliebte in seinem Zimmer, seinem Bett erschafft" (23). In dem Begehren nach der Geliebten, die lange tot ist, manifestiert sich hier jener Mangel an dem, was Lacan als "das Reale" bezeichnet hat. Wenn sich Marie auch nicht als die leibliche Mutter darstellt, scheint sie trotzdem in Racine das Gefühl der müttlerlichen Geborgenheit ausgelöst zu haben, und tatsächlich hören wir ihn mit "kindlicher Stimme" ihren Namen rufen. Racine versucht hier gewissermaßen, die ursprüngliche Einheit mit dieser Frau wieder herzustellen, was jedoch mißlingt. Als 'Analytiker' werden wir durch den gesamten Text hindurch gleichsam Zeuge einer Rekonstruktion der Vergangenheit, wobei Racine hier mit Hilfe des in Kapitel 3 beschriebenen konkreten Diskurses die eigene Wahrheit formuliert.

Die "Einladung zum Lever Bourgeois" als Selbstrechtfertigung des Intellektuellen zu werten und damit abzuschließen, wie es in der Forschung oft getan wird, scheint mir angesichts der erörterten Textbezüge problematisch. Vielmehr muß erkannt werden, daß Racine in den entscheidenden Phasen seines Lebens die Augen verschlossen hat, um möglichen Konflikten aus dem Weg zu gehen. Noch einmal sei deshalb an dieser Stelle Vossler zitiert, der Racines Lebensphilosophie eher als eine Art Schicksal ansieht, und zwar dergestalt

> daß er immer wieder hoffen und versuchen muß, durch eigene Gefügigkeit, durch Zugeständnisse und Verzichte dem Zusammenstoß der öffentlichen Meinungen und Mächte zu entgehen, und daß ihn nichts so schmerzlich überrascht wie die Erfahrung, daß dies nur um den Preis der Charakterlosigkeit möglich ist. (Vossler, 33)

Anders als Vossler macht Hein jedoch seinen Protagonisten für sein Handeln verantwortlich, ist "der Preis der Charakterlosigkeit" ein nicht entschuldbares Zahlungsmittel.

Der neuere (glücklichere) Kohlhaas

Wenn sich diese Gesamtuntersuchung vor allem mit dem Motiv des Schweigens in der Prosa Heins befaßt, so scheint sich die Geschichte des Hubert K. auf den ersten Blick nicht in den Kontext anderer Werke einreihen zu lassen, da die hier agierende Hauptperson dem an ihr begangenen Unrecht verbal und vornehmlich handlungsaktiv begegnet. Doch wird sich zeigen, daß Hein auch mit diesem Text dem Schweige-Motiv nicht untreu wird, wenn es auch hier in unvermittelt anderer Form auftritt. Mit der offensichtlichen Anlehnung an Kleists Erzählung[15], die sich jedoch weniger im inhaltlichen[16], sondern vor allem im syntaktischen Bereich manifestiert, steht Hein in der langen Tradition derer, die in der Wiederentdeckung der Romantik die Nutzbarkeit für eigene Texte erkannten.[17] Heins "Bericht über einen Rechtshandel aus den Jahren 1972/73", erzählt die Geschichte des in einer volkseigenen Stuhlfabrik in einer kleinen Stadt in Thüringen tätigen Buchhalters Hubert K., der aufgrund eines durch Krankheit bedingten Arbeitsausfalls von wenigen Tagen, nicht die volle Prämienzahlung des Jahres erhält und daraufhin eine Klage gegen Betriebs - und Gewerkschaftsleitung des VEB führt, die jedoch als unbegründet zurückgewiesen wird. Daß sich aus diesen an sich bedeutungslosen Fakten eine Erzählung formen läßt, hängt nicht zuletzt mit dem großen literarischen Können Heins zusammen, gerade aus den banalsten Tatsachen eine wir-

kungsvolle Geschichte zu konstruieren. Die formale Aufarbeitung der Fakten in der Gestalt eines Berichtes überrascht kaum, angesichts der Äußerungen Heins, vornehmlich ein Chronist zu sein. Doch gelingt es ihm hier, durch den - in einem Geschehnisreport durchaus nicht üblichen - verwendeten komplizierten Sprachmodus, jene ironische Distanz darzustellen, die die Auseinandersetzung mit dem Text, das Hinterfragen des eigentlich Gesagten, bewirkt. Anhand mehrerer Textbeispiele wird dies später deutlich werden.

Es sind nicht die fehlenden vierzig Mark - die Höhe des Streitwertes - sondern die in Hubert K.s Augen "*unsoziale Denkungsart*" (NM, 83), die den "bei seinen Nachbarn und Kollegen als das Muster eines *Rechnungsführers*" (81) bekannten Buchhalter erstmals an dem sonst so vorbildlich funktionierenden System zweifeln läßt. Seine für die Kollegen nicht nachvollziehbare Verärgerung scheint dann auch mit der Zeit zu verebben, wenn sich die Angelegenheit auch "schmerzend in die Gedankenwelt Hubert K.s eingebohrt hatte" (84). Während eines Familienurlaubes hat er jedoch Gelegenheit, mit einem Ingenieur über den Fall zu sprechen, der K. nicht nur auf "*Präzedenzfälle* [ ] in der Republik" (85) aufmerksam macht, sondern ihn auch ermutigt, "bis zu einer für ihn günstigen Klärung energisch auf seiner konträren Haltung zu bestehen" (85). Das Interesse des Ingenieurs beruht hier allerdings weniger auf einer Solidarisierung mit dem Benachteiligten, sondern entpuppt sich vielmehr als Mittel zum Zweck, der Ehefrau K.s ein wenig näher zu kommen. An dieser Stelle manifestiert sich der von Hein so oft erwähnte Subtext, der den meisten seiner Texte eingeschrieben ist und durch den der eigentliche Dialog mit dem Leser erst zustande kommen kann. Ein Lückentext tut sich

plötzlich auf, dessen Leerstellen es zu ergänzen gilt. Und nicht selten wird man hier zu dem Ergebnis kommen, daß es nicht der falsche Unterton der Dialoge ist, der auf den Unmut des Rezipienten stößt, sondern eine nur am Rande erscheinende Beobachtung des Berichterstatters: "Der Ingenieur, Elviras Hand ergreifend, bemerkte [ ], wenn er, Hubert K., wider alles Recht sich in seinem Betrieb kein Gehör verschaffen könne, solle er bis zum Gericht gehen" (87). Dem vorgeblichen Engagement für den Einzelnen steht hier die als solche nicht erkennbare eigennützige Idee entgegen, wodurch das Gespräch zwischen K. und dem Ingenieur zu einer Farce wird, da es von einer Motivation geprägt ist, die unmißverständlich sexuellen Charakter hat. Erst beim zweiten Leseansatz wird dem Rezipienten jedoch bewußt, daß dieser Bericht plötzlich noch sehr viel mehr thematisiert, als nur das Zusammentreffen der beiden Männer. Ganz offensichtlich werden uns hier - in verschleierter Form - die Praktiken des sozialistischen Systems vor Augen geführt, bei dem die Bürger der DDR in dem Glauben gewogen wurden, in einem Staat zu leben, dessen Regierung nur im Interesse der Bevölkerung handelte, wenn es doch hauptsächlich darum ging, das eigene Image aufzupolieren.

Die sich plötzlich für K. eröffnenden Perspektiven führen jedoch dazu, daß er "*gewisse Ehepflichten*, die anzumahnen [Elvira] besonders im Urlaub gehofft hatte, keine Veranlassung zu haben", nicht erfüllt, wodurch das bitter-ironische Moment dieses Berichtes nur noch deutlicher wird. Von ihrem Ehemann in sexueller Hinsicht vernachlässigt, nimmt Elvira die Annährungen des Ingenieurs "wohlwollend" auf, wenn dieser es sich erlaubt, "Elvira K. unter den Bademantel zu greifen, wobei er, ein kleines

chinesisches Frotteetuch in der Hand, vorgab, ihr beim Abtrocknen behilflich zu sein" (88).

Zurück in seinem Heimatort erscheint Hubert K. schnell in seinem Betrieb, in der Hoffnung "auf eine *vernünftige Korrektur* des geschehenen Unrechts" (87). In der Figur des Vorsitzenden der Konfliktkommission manifestiert sich erneut ein Beispiel Heinscher Subtextanwendung, denn dessen Angebot, "dem Kläger zu seinem Recht - oder, wie er sagte, zu einer *Rechtsbelehrung* - zu verhelfen" (89), ist hier nicht als Hilfestellung zu verstehen, sondern weist ihn als Diener eines Systems aus, das das Individuum mit allen zur Verfügung stehenden Mitteln in seine Grenzen zu weisen versteht. Und daß dies beinahe auch gelingt, zeigt der Fortgang der Handlung. Denn bereits die nunmehr folgende offizielle Ankündigung des Betriebes, der Klage Gehör zu schenken, bewirkt bei Hubert K. die Überlegung, "sein Begehren [ ] wieder rückgängig zu machen, da ihm diese Ankündigung allein schon genügte, um seinem gestörten Rechtsgefühl ausreichend Genugtuung zu geben" (89).[18] Doch wieder ist es die Fehlkommunikation, die genau das Gegenteil bewirkt, diesmal in Form der

> Sticheleien seiner Frau Elvira [ ], der das beantragte Verfahren so unaussprechlich lächerlich dünkte, daß sie keinen Abend ausließ, ihn ironisch mit Amtstiteln aus der Justiz - und Staatsbeamtensphäre zu bezeichnen und sich auch vor dem vierjährigen Sohn in beleidigender Weise über das Ansinnen ihres Mannes ausließ, was Hubert K. als besonders schmerzlich empfand. (89)

Es bleibt vorerst dahingestellt, wie diese Äußerungen Elviras zu bewerten sind. Fühlt sie sich einerseits auch als Ehefrau vernachlässigt, verpaßt sie doch die Möglichkeit, die angeknackste Verfassung des Ehemannes zu ihren Gunsten zu wenden, indem sie ihm statt spöttischer Bemerkungen bspw. mehr Zuneigung entgegenbrächte. Auch können

wir uns nicht auf den Berichterstatter verlassen, der hinsichtlich Elviras Sticheleien seine eigenen Vermutungen anstellt: "Sie mögen ein untauglicher Versuch Elviras gewesen sein, in der Hoffnung, eine wie auch immer geartete Antwort Huberts zu erhalten, die dann, wie sie hoffen mochte, zu einem beiderseitigen Entgegenkommen führen würde" (94). Nur selten liegt in diesem Text ein so offensichtlicher Kommentar vor,

> denn so eindeutig liegen die Dinge nicht, daß der Erzähler, sich dessen unausgeprochen bewußt, Anlaß hätte, dem Leser Eindeutigkeit vorzuschaukeln und sich etwa, wie einige Kollegen von Hubert K., auf dessen Kosten zu profilieren. Die "vernünftigen Ansichten des *gesunden Menschenverstandes*" (90) helfen hier kaum weiter, sondern sie erweisen sich statt dessen immer mehr suspekt.[19]

Andererseits vertieft sich beim Rezipienten der Eindruck, daß K. selber zwar mitteilungsbedürftig ist, jedoch selten gewillt ist, dem jeweiligen Kommunikationspartner einen entsprechenden Status einzuräumen. Sobald die erhoffte Bestätigung seiner Gedankengänge ausbleibt, reagiert K. entweder mit Verärgerung (83), unfreundlichen Antworten (87) oder gar mit Gekränktheit. Dies wird deutlich, wenn er bspw. dem Ingenieur unterstellt, mit dessen Rat, "bis zum Gericht zu gehen", K. "nicht mit dem nötigen Ernst" zu betrachten. (87) Die ironische Verkennung der Verhältnisse, da die 'Ernsthaftigkeit' des Ingenieurs ja tatsächlich anderen Urprungs ist, macht Hubert K. nicht nur in diesem spezifischen Textzusammenhang zu einer tragisch-komischen Figur. Peter Hacks formuliert es so:

> Kleist Kohlhaas ist tragisch: er bekommt sein Recht vom Dichter, aber nicht von der Welt. Heins Kohlhaas ist komisch: er bekommt sein Recht von der Welt, nicht vom Dichter. Heins Prosa ist an Kleists Stil geschult, was keine schlechte Aufhebung ist. Seine Novelle ist eine Hommage an Kleist und eine Wiederlegung.[20]

Der bereits angesprochene Sprachmodus, der die diesem Berieht eharakteristische Verfremdung bewirkt, zeigt sieh erneut beim abendliehen Zusammentreffen der Eheleute K. naeh Bekanntwerden des Kommissionsbesehlusses:

> Ungeaehtet ihres [Elviras] Einwandes unterriehtete der angetrunkene Ehemann sie darüber, daß er und ein gewisser Barnie - ein Name, der hier zum ersten und einzigen Male auftaueht und den später keine der beteiligten Personen, selbst Huber K. nieht, irgendeinem Bekannten eindeutig wird zuordnen können -, daß also er und der erwähnte Barnie beschlossen hätten, nunmehr, naeh der feigen und unterwürfigen Entseheidung einer *leitungshörigen Kommission*, wie er im Rauseh sich ausdrüekte, das zuständige Gerieht anzugehen, was ihm als einem *freien Bürger* zustehe. (92)

Die an einer Theke gefaßten - und daher seheinbar nieht ernstzunehmenden - Beschlüsse stehen in keinem Verhältnis zu den hier verwendeten sprachliehen Mitteln. Gleiehzeitig wird jedoeh nieht nur deutlieh, daß der Bürger K. offensichtlieh nur im Rauseh befähigt ist, das System als solehes zu erkennen, sondern auch die Tatsaehe, daß ihm bei dieser Erkenntnis eine völlig bedeutungslose Figur zur Seite steht, die sieh hier als tüehtigerer Kommunikationspartner erweist, als die eigene Frau, die ihn kurzerhand aus dem gemeinsamen Sehlafzimmer weist. Hein spielt hier mit einer für ihn relativ seltenen Variante des Schweigens, indem er das Individuum in der Anonymität einer Kneipe zwar aufbegehren läßt, die Absurdität des Anlasses jedoch gleichsam zum Spiegelbild für die Spraehlosigkeit innerhalb der ehelichen Gemeinschaft wird. Damit folgt der Bericht der sieh bereits im Vorfeld abzeichnenden Linie der eheliehen Entfremdung, bei der verletzter Stolz einerseits und die Unfähigkeit, diesen durch Zuneigung zu kompensieren andererseits, korrespondieren.

Hubert K. bleibt seinem im Rausch gefaßten Beschluß treu. Zu tief ist sein Glauben in eine gerechte Justiz, als daß eine so offensichtliche Fehlentscheidung seitens des Betriebes nicht als solche eingestanden und rückgängig gemacht werden könnte. Was K. allerdings nicht berücksichtigt, ja, gar nicht in der Lage zu erkennen sein kann, ist die Tatsache, daß die Machtstrukturen innerhalb des sozialistischen Systems sich weit anders gestalten, als es der kleine Angestellte von seinem Schreibtisch aus jemals für möglich halten könnte. Deutlich wird dies sowohl vor als auch nach der anberaumten Gerichtsverhandlung. Ähnlich wie einst der Vorsitzende der Konfliktkommission ihm [un]mißverständlich klar gemacht hatte, wie sich die Machtverteilung innerhalb des Betriebes darstelle, sieht sich K. nun von der Gewerkschaftsleitung mit einer in ihrem Ideengehalt ähnlichen Aussage konfrontiert. Die "bittere[n] Vorwürfe wegen seines betriebsschädigenden Verhaltens" (96) basieren hier zwar auch auf der echten Sorge um Reputation (wobei es bei dieser Reputation vornehmlich um das Führungspersonal der oberen Etagen geht, nicht etwa um den Betrieb oder dessen Angestellte), doch erweisen sie sich gleichzeitig als die indirekte Drohung einer fristlosen Kündigung, die K. jedoch als solche nicht wahrnimmt. Diese Tatsache weist nicht nur ein weiteres Mal auf den in dem Bericht eingeschriebenen Subtext hin, sondern deutet außerdem auf die miesen Techniken des Systems, den treuen Staatsbürger gleichsam glauben zu machen, mit seiner "nichtsnutzigen Stänkerei" (Kleist, 600) die Zukunft einer ganzen Stuhlfabrik aufs Spiel zu setzen, was alles andere als in K.s Sinne ist. Doch erstaunlicherweise reagiert K. auf diesen psychologischen 'Trick' nicht in der gewünschten Form, seine Antwort ist "beherrscht und zurückhaltend, aber ablehnend" (96). Doch

ablehnend reagiert auch das Gericht, indem es den angeklagten Betrieb freispricht. Um die verdeckte Machtdemonstration komplett zu machen,

> hatte der Vertreter der Betriebsleitung noch im Gerichtssaal erklärt, wobei er Hubert K. seine Hand demonstrativ entgegenstreckte, der Prozeß würde in keiner Weise das Verhältnis der Betriebsleitung zu dem Kollegen Buchhalter beeinträchtigen, vielmehr erhoffe sich die Stuhlfabrik nun wieder eine vertrauensvolle Mitarbeit des stets *hochgeschätzten Kaders.* (96)

Der ironische Unterton dieses Berichtes ist kaum zu übertreffen. Innerhalb von einer Stunde und vierzig Minuten wird hier ein vormals indirekt als Saboteur Denunzierter zum 'hochgeschätzen' Mitarbeiter des Betriebes hochstilisiert, der sich als mehr oder weniger unabkömmlich erweist. So sollen wohl vor allem die anwesenden Zuhörer die Worte der Betriebsleitung interpretieren, denn nicht umsonst findet diese Szene "noch im Gerichtssaal", also in aller Öffentlichkeit statt. Denn Öffentlichkeit wird dann zu einem wichtigen Faktor, wenn sich die Leitung in ihrem verzeihenden Großmut profilieren kann, nicht jedoch, wenn man Gefahr läuft, vor aller Augen als Betrugsorgan entlarvt zu werden. Was sich derweil wirklich in den Köpfen der Betriebsleitung abspielt, läßt sich mit einiger Phantasie schnell zusammenreimen, denn es ist geradezu unerhört, von einem kleinen Buchhalter an den Pranger gestellt zu werden. Doch auch hier offenbart sich das Motiv des Schweigens in einer abgeänderten Form, indem aufgrund von Zuhörern nicht wirklich das artikuliert werden darf, was eigentlich gemeint ist. Als Rezipient können wir diese Konzeption zwischen den Zeilen herauslesen, für den Betroffenen Hubert K. jedoch steht lediglich fest, "daß er nunmehr auf alle weiteren Rechtsschritte in dieser Sache *verzichten werde*" (96). Auch die Hoffnung, das glückliche Zusammenleben mit seiner Frau aufgrund eines günstigen Ausgangs des

Verfahrens zu erneuern, zerbricht. Zu weit haben sich die beiden voneinander entfernt, und obwohl Elvira, die ausgerechnet in dem benachbarten Gemüseladen von der Entscheidung erfährt, "eine mitleidige Regung für ihren Mann" bei sich entdeckt, überwiegt doch die Verärgerung, "auf so peinliche Weise unter die Leute gekommen" (97) zu sein. Ähnlich wie nach der Gerichtsverhandlung wird damit auch hier die öffentliche Meinung zum auslösenden Faktor, nicht das Gefühl, sondern die Ratio, sprechen zu lassen.

Damit könnte die Geschichte des Buchhalters K. eigentlich zu Ende sein. Doch da taucht in der Gestalt des Johannes B. - ein junger Mitarbeiter der Gewerkschaft - der von Marquardt treffend benannte "Deus ex machina" (Marquardt, 63) auf, der zwar "von der *Unhaltbarkeit* der behördlichen Entscheidung fest überzeugt" (NM, 97) ist, jedoch vergeblich versucht, den nunmehr völlig verstörten K. zu überreden, eine "*Revision oder Wiederaufnahme* seines Prozesses" (98) zu beantragen. Doch auch diesem "*mit zuviel Ehrgeiz* versehen[en]" (98) jungen Mann geht es weniger um einen gerechten Ausgang des Verfahrens, als vielmehr um die egoistische Erfüllung seiner eigenen "hochgespannten beruflichen Erwartungen" (98f.), wobei seine Profilierungssucht nicht davor zurückscheut, bis vor den Bundesvorstand der Gewerkschaften zu gehen, um dort - mit Erfolg - die Unterstützung für eine "*Kassation des Urteils*" zu fordern. Mit diesem Schritt wird allerdings auch das Urteil über die mühsam zusammengehaltene Ehe von Hubert K. und seiner Frau gefällt: Elvira zieht "ohne sich mit ihrem Mann abzusprechen" (99) aus. Die fortschreitende Entfremdung der beiden findet hier ihren 'stummen' Höhepunkt, der auch nicht durch die nun beinahe märchenhafte Ent-

wicklung der Dinge relativiert werden kann. Ein vor allem auf Öffentlichkeit ausgerichtetes Kassationsverfahren, bei dem zum Auftakt "zwei große, schwarze Staatslimousinen" (100) - man denke hier an die zwei Rappen des Kohlhaas - vor dem Kreisgericht als wirkungsvolle Requisiten ins Bild gesetzt werden, endet in dem mehr als problematischen Sieg "unseres Helden" (93):

> [Hubert K.] feierte an dem Abend dieses für ihn so denkwürdigen und freudigen Tages allein in der verlassenen Wohnung seinen schließlich erfolgreichen Kampf, in dem er, so rasch ermüdet nach ersten Versuchen, sich in der Welt sein Recht zu verschaffen, auf die außerordentlichste Weise von dieser Welt darin unterstützt worden war. (101)

Diese 'Unterstützung' reflektiert sich bspw. in der Äußerung des Gerichtspräsidenten, "daß durch ein nicht zu billigendes, leichtfertiges Verfahren der Kläger in *schwere Konflikte* mit unserer Gesellschaft [ ] gekommen sei, [was es] zu *revidieren* [gelte]" (100). Die Aufhebung dieses Konfliktes dient jedoch in erster Linie der Absicherung des Staates selber, der der Öffentlichkeit einmal mehr bewiesen hat, wie sehr er um das Wohlergehen des Individuums bemüht ist. Was bleibt, ist der "verfluchte Gottesnarr" (101), der aus diesem so fragwürdigen Handel mit weitaus schlechteren Perspektiven herauskommt, als der Staat selbst. Dies zu erkennen ist ihm freilich ob seines offensichtlich wieder hergestellten Gerechtigkeitssinnes nicht möglich.

Ein Album Berliner Stadtansichten

Einen großen Teil des Erzählbandes nehmen die Geschichten ein, die Hein unter dem Titel "Ein Album Berliner Stadtansichten" zusammengefaßt hat. Obwohl diese Texte in ihrem zeitlichen Rahmen bis zu den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts

zurückgehen, scheinen sie doch in ihrer Thematik zeitlich ungebunden und spiegeln somit auch die Verhältnisse der Gegenwart wider. Überraschenderweise ist diesen Texten in der Forschung bisher wenig Beachtung geschenkt worden[21], obwohl sie in geradezu vorbildlicher Weise eines der zentralen Motive Heins - das des Schweigens - thematisieren.

Die Geschichte von "Friederike, Martha, Hilde" bildet den Einstieg in die "Berliner Stadtansichten" und soll hier stellvertretend für den gesamten Zyklus stehen. Über vier Generationen hinweg wird hier das Leben einer Berliner Familie geschildert, wobei die Entwicklung der im Titel genannnten drei Frauen im Vordergrund steht. Friederike präsentiert sich uns als die vierte Tochter eines Müllkutschers, der sie, "um einen Esser weniger im Haus zu haben" (29), an einen 20 Jahre älteren Posamentier jüdischen Glaubens verheiratet, der sich der Familie zuliebe sogar taufen läßt. Die Tochter willigt nur deshalb ein, um der häuslichen Beengtheit ihrer Eltern zu entfliehen. Die Voraussetzungen für eine 'glückliche' Ehe scheinen also geschaffen zu sein. In knapp gehaltenen Sätzen erfahren wir von der Kinderlosigkeit der Ehe, dem wirtschaftlichen Aufschwung der Posamenterie und dem Umzug in eine luxeriöse Wohnung. Fast im gleichen Atemzug jedoch, ohne den Erzählton auch nur geringfügig zu ändern, werden wir mit der Tatsache konfrontiert, daß "Friederike, die ein wenige Monate dauerndes Verhältnis mit einem langaufgeschossenen, verpickelten Primaner [ ], eingegangen war, schwanger [wurde]" (30). Doch ist es nicht so sehr die Promiskuität Friederikes, die hier beim Rezipienten auf Ablehnung stößt, (was nicht heißen soll, daß diese als solche nicht wahrgenommen und kritisiert werden kann) sondern die Art und

Weise, wie sie uns präsentiert wird. Was sich da in Friederikes Leben abgespielt hat, scheint gerade so banal wie die ganze Geschichte, ein Ausschnitt aus einer nur zu häufig vorkommenden Ehe eben, aber auch nicht mehr. Offensichtlich paßt sich Hein hier jedoch lediglich der Reaktion des Ehemanns an, "der um das Verhältnis seiner Frau und die tatsächliche Vaterschaft wußte" (30f.), aber keine Silbe darüber verliert. Er schweigt. Dieses "verzeihende" Verhalten resultiert bei Friederike in "stiller Verachtung für den impotenten Mann" (31), der sieben Jahre später schließlich stirbt. Kommunikation als Fremdwort, so möchte man die Situation beschreiben, in der alle beteiligten Personen stumm vor sich hinleiden, ohne auch nur die Möglichkeiten einer Änderung der Gegebenheiten in Betracht zu ziehen, bzw. zu verbalisieren. Und so scheint es dann auch nicht weiter verwunderlich, wenn Friederike auf Grund eines "auf übergroßen Gewinn ausgerichteten Geschäftssinn" (31) den ihr hinterlassenen Betrieb in den Bankrott führt. Doch auch hier scheint fehlende Kommunikation wieder eine nicht unwesentliche Rolle zu spielen, wenn wir erfahren, daß die sie umgebenden jüdischen Kaufleute in Friederike die treibende Kraft für die Konversion des Posamentiers sahen und sie deshalb nun die "in Geschäftskreisen üblichen und unerläßlichen Hinweise völlig entbehren [muß]" (32). Um ihre ökonomische Misere nicht an die Öffentlichkeit dringen zu lassen, untersagt Friederike ihrer inzwischen fast erwachsenen Tochter Martha jeglichen Besuch von Freunden in der gemeinsamen Wohnung. Auf diese Weise kapselt sie sich und die Tochter immer mehr von ihrer Umgebung ab, so daß auch Martha droht, in sprachlicher Vereinsamung zu enden. Eine Folge, die den Leser nicht sonderlich überrascht, da er inzwischen mit der Kommunikationsunfähigkeit Friederikes

vertraut ist und in der Tochter nur ein weiteres Opfer dieses Mankos erkennen muß. Erst infolge einer zweiten Ehe der Mutter scheint sich die Situation ein wenig zu ändern, da der neue Ehemann nicht gewillt ist, auf Grund falscher Scham seitens Friederikes, auf seinen weiten Freundes - und Bekanntenkreis zu verzichten. Friederikes Ende wird überraschend schnell erzählt. Ganze drei Sätze widmet der Erzähler dieser Frau, die völlig vereinsamt - ihr zweiter Mann ist inzwischen im Krieg gefallen - in ihrer nun verwahrlosten Wohnung an einer Rauchvergiftung stirbt. Doch erkennt man in dieser nüchternen Beschreibung weniger die fehlende Anteilnahme des Erzählers an solch einem Schicksal, als vielmehr die Absicht, dieses verlorene Leben in seiner ganzen Bildhaftigkeit darzustellen, und gerade durch die gefühllose Erzählhaltung die hier zum Ausdruck kommende Leere zu unterstreichen.

Knapp dreißig-jährig hat Martha nun endlich auch geheiratet, und führt "eine sehr glückliche Ehe. [ ] Den vielfältigen Gerüchten, daß [ihr Mann] sie häufig betrog, schenkte sie keinen Glauben oder nahm diese nicht wahr aus Furcht, ihn zu verlieren." (34) Offensichtlich unfähig, der Tatsache des ehelichen Betrugs in die Augen zu sehen, bzw. ihren Mann damit zu konfrontieren, erweist sich Martha, was die verbale Unfähigkeit der Mutter betrifft, als gelehrige Schülerin. Doch hat die Sache damit nicht ihr Ende. Fleißig Kinder gebärend - als erste Tochter kommt Hilde auf die Welt - sieht sich Martha bei der Geburt ihres vierten Kindes unerwarteten Komplikationen ausgesetzt, die zu einem leichten operativen Eingriff des schnell herbeigerufenen Arztes führen. Doch wer nun erwartet, daß der heimkehrende Ehemann sich eher dankbar für diese medizinische Hilfe erweisen würde, wird enttäuscht. Empört über die Tatsache,

daß ein männlicher Arzt sich seiner Frau genähert hat, weist er diesen nicht nur aus dem Haus, sondern verhindert auch dessen weitere Besuche, darauf beharrend, "daß kein Mann seine Frau zu berühren habe, [und] daß er entschlossen sei, Unzucht notfalls mit Gewalt zu verhindern" (35). Die Ironie dieser Szene ist nicht zu übersehen, doch das komische Moment bleibt aus. Zwar entschließt sich der Ehemann schließlich, die unter hohem Blutverlust leidende Martha in ein Krankenhaus zu bringen, wo jedoch jegliche Hilfe für sie zu spät kommt. Die Abkapselung von der Gesellschaft aufgrund antiquierter Vorstellungen, findet hier ihren grotesken Höhepunkt, wobei nicht mehr mit emotionaler Einsamkeit, sondern mit dem Tod bezahlt wird. Diese Tatsache anzuerkennen, fühlt sich Marthas Mann jedoch außerstande, bei den Trauerfeierlichkeiten liegt er "infolge übermäßigen Alkoholgenusses besinnungslos in seiner Wohnung" (35). Natürlich wäre es hier am bequemsten, dem Ehemann so überwältigenden Kummer zu attestieren, daß diesem nur noch mit flüssigen Mitteln beizukommen ist. Doch scheint diese Lösung zu einfach zu sein. Stattdessen kann der Leser nicht umhin, in diesem Dilirium lediglich ein weiteres charakeristisches Merkmal eines Mannes zu erkennen, der sogar angesichts des Todes seine Abgestumpftheit - und damit sein Schweigen - gegenüber menschlicher Tragödie nicht zu überwinden weiß. Dieses Desinteresse wird noch deutlicher, wenn wir erfahren, daß er bereits vier Tage nach der Beerdigung erneut in den Stand der Ehe eintritt, wobei auch diese Mitteilung von Seiten des Erzählers eher beiläufig erfolgt. Hier schleicht sich noch nicht einmal ein ironischer Unterton ein, Hein gibt lediglich wider, was er beobachtet hat. Und das macht uns gehörig zu schaffen. Wollen wir doch als Leser zumindest die Versicherung haben, daß wenigstens der Autor

erkennt, was sich hier abspielt. Doch diesen Schritt weigert sich Hein zu gehen, und so ist es an uns, den Subtext auszumachen und den eigenen Kommentar hinzuzufügen, oder wie es McKnight ausgedrückt hat: "No sympathy is given or asked for, and the reader is left somewhat in a state of shock" (McKnight, 166). Die inzwischen siebenjährige Hilde findet bei der Schwester ihres Vaters und deren Mann ein neues Zuhause. Tante und Onkel, ein kinderlos gebliebenes Ehepaar kümmern sich geradezu rührend um die Kleine:

> Größten Wert legte man auf eine gute Erziehung des Kindes, worunter man vor allem eine differenzierte Bestrafung aller Fehler und Versäumnisse verstand, so daß die in der Schule schwer begreifende Hilde regelmäßig am Samstag geschlagen wurde, wobei der Onkel, um die korrekte Erziehung und die Angemessenheit der Strafe dem Mädchen gegenüber zu betonen, ruhig und freundlich mit ihr sprach und die Schläge mit dem Siebenriemer, einem kurzen Stock, an dem mehrere Lederstreifen befestigt waren, ausführte. (NM, 36)

Das Trauma dieses Familienzweiges scheint kein Ende zu nehmen. Doch diesmal stellt sich uns die Situation in leicht veränderter Form dar. Denn ganz abgesehen davon, daß sich der Leser - um mit McKnight zu sprechen - angesicht dieser Zeilen wieder mal in einen schockartigen Zustand versetzt sieht, gelingt es Hein hier, gerade durch die verbale Kommunikation des Onkels mit dem kleinen Mädchen, dem Motiv des Schweigens eine Umkehrung zu geben, so daß die freundlichen und ruhigen Worte des Mannes die Grausamkeit der Bestrafung noch zu verstärken scheinen. Züchtigungen dieser Art (ob mit oder ohne Kommentar) sind als solche schon verachtenswert, doch mit vermeintlicher 'Kinderpsychologie' gepaart werden sie zu einem sadistischen Ritual, dem zu folgen das kleine Mädchen nicht in der Lage sein kann. Die Tatsache, daß Hilde gezwungen wird, die Pflegeeltern mit Papa und Mama anzureden, wogegen sich das

Kind unter heftigen Weinkrämpfen ein Jahr lang sträubt, verdeutlicht einmal mehr, daß in Heins Figurenensemble keine Ausnahmen gemacht werden. Kinder wie Erwachsene fallen in einer nicht endenden Zirkelbewegung den gleichen gesellschaftlich bedingten Fehlentschcidungen zum Opfer, an denen Hilde hier zu ersticken droht. So stellt es sich in ihren Augen sicher als Glücksfall dar, dieser Umgebung zu entkommen, um in dem Internat einer Haushaltsschule des Bundes Deutscher Mädchen in jenen Fächern ausgebildet zu werden, "die eine deutsche Frau in dieser Zeit zu beherrschen hatte: Kochen, Nähen und nationalsozialistische Staatskunde" (37). Nun schreiben wir das Jahr 1935, und so sollten uns derartige Platitüden nicht irritieren, doch ist es erneut der Erzähler selbst, der uns mit seinen farblos-nüchternen Beobachtungen in Staunen versetzt und uns allein die Konsequenzen derariger Erziehung zwischen den Zeilen zu suchen aufgibt. Die lassen dann auch nicht lange auf sich warten. Hilde entwickelt sich zu einer "fanatischen Hüterin deutscher Staatstreue, [die] unnachsichtig gegenüber den eigenen Schwächen und den Fehlern der Kameradinnen, erbarmungslos jegliches Versäumnis geahndet wissen [will]" (37). Die Frage drängt sich auf, inwieweit ein solches Verhalten seinen Nährboden bereits in der Kindheit gefunden hat, und tatsächlich resultiert ihre "schon sinnlich zu nennende Übereinstimmung mit der herrschenden Lehre" (37) nicht zuletzt aus den antisemitischen Äußerungen der Großmutter Friederike, die jüdisches Geschäftsgebaren für ihren persönlichen Ruin verantwortlich gemacht hatte. Als Hilde nach drei Jahren von dem Institut verwiesen wird, da man höheren Ortes von ihrem jüdischen Großvater erfährt, der - wie wir wissen - gar nicht der leibliche Vater Marthas war, erscheint dies als Ironie des Schicksals, wobei sich diese Ironie zwar nicht in der

Erzählweise als solche niederschlägt, sondern in der Tatsache, daß hier das Regime eine seiner treuesten Dienerinnen verstößt und sich so selbst ad absurdum führt.

Von Onkel und Tante wieder aufgenommen, stellt Hilde von nun an einen "häuslichen Makel" (38) dar, den besonders der Onkel durch betont selbstsicheres Auftreten seiner Umwelt gegenüber zu löschen versucht. Hildes weiterer Lebensweg scheint nun geradezu vorprogrammiert. Als Vierteljüdin gestempelt, untersagt ihr der Onkel "aus rassischen Gründen" die Ehe mit dem Sohn eines wohlhabenden Spirituosenfabrikanten, um offensichtlich jeglicher jüdischer Nachkommenschaft vorzubeugen. Der sich daraufhin aus Verzweiflung freiwillig zur Front meldende junge Mann fällt bereits nach einem halben Jahr während eines Angriffs auf ein russisches Dorf, nicht ohne einen Abschiedsbrief für Hilde zu hinterlassen, in der er sie "seine von Gott gegebene Frau" (39) nennt. Von einer dramatischen Zuspitzung der Ereignisse kann hier allerdings nicht die Rede sein. Heins Erzählung rinnt wie ein dünner Fluß, da ist keine Strömung auszumachen, gleichförmig kommen uns die Tatsachen entgegen und drohen uns doch in ihrer Bedeutung zu überschwemmen. Eine Hilfestellung des Autors ist auch hier nicht zu erwarten. Vielmehr stellt sich Hein mit dem Leser auf eine Stufe, entläßt diesen aber nicht aus der Verantwortung, sich genau und kritisch mit dem auf den ersten Blick banal anmutenden Text auseinanderzusetzen. Und so nimmt auch Hilde ein erstaunlich schnell erzähltes Ende. Nach einem Nervenzusammenbruch aufgrund extremer körperlicher und seelischer Belastung, heiratet sie Weihnachten 1944 einen kriegsinvaliden Monteur, der sie aber nach zehnmonatiger Ehe verläßt, da sie sich weigert, den gemeinsamen, sich als debil erweisenden Sohn in ein Heim zu geben. So wird sie eine der

vielen Trümmerfrauen dieser Zeit, und kann schließlich Anfang der fünfziger Jahre eine Stelle bei der Post annehmen, die ihr gleichzeitig die arbeitsintensive Pflege ihres Sohnes ermöglicht.[22] Nach Jahren trifft sie ihren gealterten Vater am Grab ihrer Mutter, erklärt ihm jedoch schroff, ihn nicht zu kennen. Diese Reaktion scheint angesichts der ihr zugefügten Schmerzen nicht überraschend. Den Tod des sechsundzwanzigjährigen Sohnes nimmt sie gelassen auf, "beruhigt von dem Gedanken, daß nach ihrem eigenen Tod keiner für den Kranken sorgen müsse" (41). Sie selbst stirbt fünf Jahre später im Alter von 55 Jahren. Damit endet die Chronik dieser Familie, eine tragische Chronik, in der alle Beteiligten ihren Tribut scheinen gezahlt zu haben. Doch offensichtlich ist dies nur die Meinung des Lesers, denn Hilde sieht das alles völlig anders. Von einem Journalisten anläßlich eines Dienstjubiläums nach ihren Eindrücken befragt, erwidert sie, "ihr Leben sei durchschnittlich und zufriedenstellend verlaufen. Ungewöhnliches sei nicht zu berichten" (41). Haben wir diesen Satz nicht schon einmal in ähnlicher Form in einem anderen Werk des Autors gelesen? Schnell erinnern wir uns da an die Ärztin Claudia aus Der fremde Freund, die zwar auf den ersten Blick so gar nichts mit Hilde gemeinsam hat - abgesehen von der Tatsache, daß auch Claudia sich als Weltmeisterin im Verdrängen und Schweigen erweist - bis wir erkennen, daß beide Frauen am Leben 'vorbeigelebt' haben. Bei Claudia äußert sich das am Ende so: "Ich bin gesund. Alles was ich erreichen konnte, habe ich errreicht. Ich wüßte nichts, was mir fehlt. Ich habe es geschafft. Mir geht es gut."[23] Zufrieden sind sie, es geht ihnen gut, so stellen sich die charakteristischen Figuren Heins dar, die nie gelernt haben, den Kampf gegen eine Gesellschaft aufzunehmen, die sie lebend begräbt.

Anmerkungen

1. Christoph Hein, Nachtfahrt und früher Morgen (Frankfurt: Luchterhand, 1989) Im folgenden wird aus dieser Ausgabe unter dem Sigle NM zitiert.

2. Karl Corino, "Liebe zu Möbeln statt zu Menschen," Stuttgarter Zeitung 10.3.1983

3. Man muß in diesem Zusammenhang jedoch vorsichtig sein, historische Wahrheiten und die zwangsläufig als fiktionaler Text mit historischen Bezügen anzusehende Geschichte Heins nicht durcheinanderzuwerfen. In der weiteren Untersuchung wird sich zeigen, daß manche der Interpretationsversuche dieses Paradigma nicht beachtet haben.

4. Zurecht weist H.P. Preußer an dieser Stelle auf die Tatsache hin, daß Hein's Text den Bezug auf Racines eigene Produktivität in Hinblick auf das Theater völlig vermissen läßt. "Racine existiert nur als Höfling, selbst in der Erinnerung." (Preußer, 14) Diese Beobachtung scheint insofern bemerkenswert, als Hein, "der in dieser Erzählung so nachdrücklich vom Theater schweigt" (ebd.), in einem Interview die Situation des gegenwärtigen Theaters "als Schreibanlaß für Prosa" (SCH, 177) bezeichnet.

5. Karl Vossler, Jean Racine (München: Max Hueber Verlag, 1926) 12f.

6. Die schädelförmig gewölbte Anhöhe außerhalb der alten Stadtmauer Jerusalems ist der Ort der Kreuzigung und Bestattung Jesu. Inwieweit sich Racine hier als Erlöserfigur identifiziert, soll hier nicht geklärt werden, da es den Rahmen dieser Untersuchung sprengen würde.

7. Offensichtlich hat Hein seiner Figur an dieser Stelle eben jenes Bekenntnis in den Mund gelegt, das er an anderer Stelle als ein Merkmal heutiger Gesellschaft formuliert:

> Unsere Welt, unser Jahrhundert ist uns unerträglich geworden; wir nehmen sie nur in dem uns erträglichen Maße wahr, wissend, daß das volle Maß einen jeden von uns unfähig machen würde, in dieser Welt weiterzuleben, das heißt, weiter zu hoffen und zu arbeiten. [ ] Wäre die Welt beständig vor unseren Augen, wir wären nicht fähig, ein Gedicht zu lesen oder auch nur gelassen einen Kaffee zu trinken. Der Selbsterhaltungstrieb bewahrt uns davor, diese Welt wirklich aushalten zu müssen, indem er unsere Sinne mit einem dicken Fell versieht. (SCH 14)

8. Der in Ost-Berlin publizierte Aufsatz von Marianne Krummrey hingegen stellt die Nähe zur historischen Wahrheit in Frage, wenn Hein die Figur Racines dazu

benutzt, "um seine Thesen von der Verderblichkeit und Unmoral des käuflichen Geistes zu illustrieren." Marianne Krummrey, "Gegenwart im Spiegel der Geschichte," Temperamente 6.4 (1981): 143. Dieser Einwand scheint m.E. nur dann gerechtferigt, wenn man Hein unterstellt, daß er sich strikt an historische Gegebenheiten habe halten wollen. Von dieser Absicht ist jedoch nichts bekannt. Vielmehr verfährt Hein auch in diesem Text, wie er bereits mit anderen historischen Geschehnissen verfahren ist: Er benutzt sie, "um die bestehende [Welt] widerzuspiegeln," wobei "das Moment des Phantastischen ebenso dazu[gehört]." "Dialog ist das Gegenteil von Belehren," (Gespräch mit Klaus Hammer) COB 13.

9. Auch Christl Kiewitz sieht in ihrer ausführlichen Untersuchung über die Intellektuellen bei Hein Racine als den Typus, der "im Versuch, mit den Widersprüchen seiner Existenz spielerisch umzugehen, zu einer uneinheitlichen Figur [wird]; er zerstört sich selbst, indem er authentische Reaktionen verweigert. Nur die Sprache, die sein Körper spricht, gibt Ausdruck seiner wahren Lage." Kiewitz, Der stumme Schrei 37.

10. Auch in den wenigen Versuchen, die Kurzgeschichten Heins näher zu untersuchen, wird Racine als ein hilfloses Opfer der Verhältnisse gesehen, der aufgrund seiner Stellung am Hof gar nicht anders handeln konnte: "The conflict between the necessity to act in a manner appropriate to the conditions of his employments and the need to maintain integrity and truth in his own behavior causes Racine to become seriously ill, and the advanced stage of his illness mirrors the mental torment and frustration he experiences from his increasing degrees of helplessness." McKnight, Understanding Christoph Hein 162. Wie bereits Kumrey geht auch McKnight hier von der Tatsache aus, daß Hein sich hier auf rein historische Fakten stützt. Doch wenn auch Vossler als anerkannter Racine-Biograph diese sicherlich richtigen Schlußfolgerungen für die historische Figur Racine zieht, können diese dennoch nicht notwendigerweise auf den fiktionalen Text angewandt werden.

11. Bernd Fischer, "Einladung zum Lever Bourgeois: Christoph Hein's First Prose Collection," Studies in GDR Culture and Society 4. Selected Papers from the Ninth New Hampshire Symposium on the GDR, ed. Margy Gerber (Lanham, New York: University Press of America, 1984) 127.

12. In einem Interview portraitiert Hein den im Gegensatz zu Racine stehenden "wirklichen Chronikschreiber etwa des 14. und 15. Jahrhunderts, wo die kleinen Fürsten einen Schreiber hatten, der wirklich tagtäglich aufzeichnete, was da passierte, und dies auch mit ein bißchen Rückgrat machte. Er berichtete also auch über Dinge, die nicht berichtet werden sollten. [ ] Es ist sehr beeindruckend, wie genau da die freundlichen und schäbigen Seiten des Fürstentums aufgezeichnet sind." Hammer, "Gespräch mit Christoph Hein," COB 12f.

13. Antonia Gruneberg sieht in ihrer Untersuchung Racine als den bürgerlichen Intellektuellen, der - wenn auch anonym - den herrschenden Verhältnissen Widerstand leistet und sich dadurch legitimiert. "Racine führt also bei Hein eine doppelte Existenz:

jene offene, anerkannte, einsehbare des Hofschreibers - und jene verborgene, geheimgehaltene des Volksschreibers. [ ] In Heins Erzählung erleben wir einen Racine, der beide Seiten verknüpft, indem er sie säuberlich trennt." Gruneberg, 249. Diese Feststellung führt sich selbst ad absurdum, wenn wir dem 'Lever Bourgeois' folgen, bei dem ja gerade die beiden Existenzen in ihrer offensichtlichen Untrennbarkeit deutlich werden. Zwar glaubt Gruneberg in der Szene, in der Racine sein eigenes Spiegelbild betrachtet: "[ ] das aufgeschwemmte Gesicht eines Versailler Beamten blickt aus dem Spiegel. Guten Morgen, Sire. Eine vergnügte Verbeugung. Wer will hinter diesem Kerl den Autor der Hetzschrift vermuten" (NM, 25) "eine Art Symbiose" der beiden Seiten zu erkennen, doch scheint sie dabei zu übersehen, daß sich diese Symbiose in einer rein auf Äußerlichkeiten basierenden Eintracht manifestiert.

14. Martin Stade verarbeitete den Stoff in seinem Roman Der König und sein Narr. Heiner Müller gestaltete die Gundling-Figur in Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei. Ein Greuelmärchen.

15. Der Text ist durchzogen von Kleist-Zitaten, die als solche zwar gekennzeichnet, jedoch in verfremdeter Form gebraucht werden. Die Forschung hat gleichzeitig darauf hingewiesen, daß auch Kleist sich eines literarischen Vorbildes bediente, als er Der neuere (glücklichere) Werther verfaßte. (vgl. Fischer, Drama und Prosa 56., oder auch Jochen Marquardt, "Es war einmal ein Land, das hieß DDR oder Wie Kohlhaas zum Staatsbürger ward" COB 56.) Es sollte in diesem Zusammenhang nicht vergessen werden, daß im Gegensatz zu dem jungen Kaufmannsdiener C., der sich am Ende "in den Armen der lieben Frau befand, um derentwillen er sich den Tod hatte geben wollen" [Heinrich von Kleist, Werke in einem Band, ed. Helmut Sembdner (München: Hanser, 1990) 788.] der Buchhalter K. keineswegs einen glücklicheren Ausgang findet, als sein literarisches Pendant, der Roßhändler Michael Kohlhaas.

16. Obwohl die Forschung einige inhaltliche Parallelen zu Kleist entdeckt hat (siehe bspw. Endnote 18) sind dennoch entscheidende Punkte von Hein in ihrer konträren Gestalt verarbeitet worden. So erzählt Kohlhaas seiner Frau Lisbeth von seinem Vorhaben, "die öffentliche Gerechtigkeit für sich aufzufordern, und hatte die Freude, zu sehen, daß sie ihn, in diesem Vorsatz, aus voller Seele bestärkte." (Kleist, 595) Dies scheint um so wichtiger, als es gerade das Zerwürfnis der Eheleute, die Entfremdung im familiären Bereich ist, die zum Hauptgegenstand des Heinschen Textes wird.

17. Als eines der wichtigsten Beispiele gilt hier sicherlich Christa Wolfs Kein Ort. Nirgends.

18. Marquardt weist an dieser Stelle zurecht auf die Parallelen in Kleist Michael Kohlhaas hin, der "zwischenzeitlich, nachdem Luther ihm versichert hatte, daß nicht der Landesherr an seiner Verstoßung schuld sei, im Vertrauen auf die zu diesem Zeitpunkt von ihm im Grundsätzlichen noch als solche akzeptierte Rechtsstaatlichkeit in der

bestehenden Ordnung bereit [war], auf die gewaltsame Durchsetzung seines Reehtsanspruehes zu verzichten." COB 59.

19. Marquardt, COB 60.

20. Haeks, "Heinrich-Mann-Preis 1982. [Laudatio auf C.H.]," 160.

21. Einzig McKnight geht näher auf den Zyklus ein, beschränkt sich aber mehr oder weniger auf eine Inhaltsbeschreibung. Understanding Christoph Hein 165-166.

22. Bedauerlicherweise wird Hildes Ende von McKnight in seiner Übersetzung des Inhalts falsch widergegeben, da Hilde keinesfalls nach ihrer ersten Ehe schließlich einen Mann heiratet, "who had also fathered a retarded child" (McKnight, 166)

23. Chistoph Hein, Der fremde Freund 212.

KAPITEL 9
"WEIT VONEINANDER ENTFERNT"
EXEKUTION EINES KALBES

Christoph Hein veröffentlichte 1994 einen Erzählband, dessen Geschichten bereits in Jahren 1977 bis 1991 enstanden waren. Daß die Sammlung erst lange nach dem Fall der Mauer der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde, spricht für die Brisanz der Texte. Doch scheint auf den ersten Blick nicht klar, warum eine Novelle wie Der fremde Freund der Zensur offensichtlich weniger suspekt war, als die in dem Erzählband Exekution eines Kalbes[1] zusammengefaßten Texte. Denn vordergründig handelt es sich hier zunächst um relativ belanglose Geschichten aus dem Leben des (zumeist) gewöhnlichen Bürgers. Die meisten der Texte weisen eine direkt an die Verhältnisse der DDR gebundene Thematik auf, während drei Erzählungen vom Autor in ein 'neutrales' Klima verlegt worden sind, deswegen aber nicht weniger eindrucksvoll erscheinen. Nicht offensichtlich sind die Entstehungsdaten der einzelnen Texte, so daß man lediglich von einer chronologischen Anordnung innerhalb des Erzählbandes ausgehen kann.[2] Das ist deshalb um so bedauerlicher, als ein Teil der Texte offenbar nach dem Fall der Mauer entstanden ist, eine Tatsache, die sicherlich in der Beurteilung der jeweiligen Erzählung berücksichtigt werden muß. Es sind also größtenteils die Menschen der DDR, die Alten und die Jungen, die Gesunden und die Kranken, die Arbeiter und die Intellektuellen, von denen allen ein kleines Stück alltäglichen Lebens

preisgegeben wird, ohne allerdings die Hintergründigkeit der verschiedenen Begebenheiten zu verbalisieren.[3]

Die Titelgeschichte, zugleich das längste Stück der Sammlung und offensichtlich Ende der siebziger Jahre entstanden, stellt eine - zumindest für Hein - neue Thematik dar, insofern als der Autor hier nicht, wie sonst so häufig, die Identitätskrise des Individuums in der Gesellschaft an sich beschreibt, sondern anhand des Wirtschaftsprogramms der DDR und dessen Auswirkungen auf die betroffene Arbeiterschaft dem Leser ein Stück 'realer' Planwirtschaft vor Augen führt. Wenn die Reihenfolge der Texte der Chronologie entspricht, so muß dieser Text bereits 1977 entstanden sein. Angesichts der unverhohlenen Beschreibung des wirtschaftlichen Alltags in der DDR scheint es nicht weiter verwunderlich, daß dieser Text zunächst in der Schublade des Autors und nicht in den Regalen der Buchhandlungen zu finden war. Die Geschichte des Rinderzüchters Sawetzki beginnt mit dessen vorzeitiger Entlassung aus dem Gefängnis, in das man ihn aufgrund des Versuches, während eines Bulgarienaufenthaltes illegal die Grenze zu überschreiten, gesteckt hatte. Abgeschoben in den Westen, führen uns die Erinnerungen Sawetzkis "aus der Tiefe eines langen Schlafes emportauchen[d]" (EK, 11) zurück in sein Heimatdorf, in dem er als Kälberbrigardier gearbeitet hatte.[4] Fast schon zu drastisch erscheint hier allerdings der stilistische Schnitt, den Hein als Übergang von der Abschiebung zu dem nun folgenden Bericht wählt. Auf den wenigen ersten Seiten, die der Übergabe des Entlassenen an die entsprechenden Beamten gewidmet sind, finden sich überraschend viele Sätze, deren Knappheit erlahmend, doch für die zu beschreibende Situation passend wirkt: "Das Auto stand seit dem frühem Morgen

am Bahnhof. Kurz vor Sonnenaufgang waren die Männer angekommen. [ ] Die Männer blieben im Auto sitzen und warteten. Sie waren zu viert. [ ] Keiner der Männer sagte etwas" (7f.). Das schon bekannte Muster Heinscher Protagonisten, die "wortlos" und "stumm" (9) ihres Amtes walten wird hier unter dem Eindruck der Sprachlosigkeit des Erzählers noch verstärkt. Um so irritierender erscheint deshalb die stilistische Erhabenheit der nun folgenden Geschichte des Bauern Sawetzki, in der der auktoriale Erzähler sein gesamtes Können präsentiert. So lautet die Beschreibung der dem Dorf vorgelagerten Kreisstadt folgendermaßen:

> Der Bus verbindet das Dorf und einige andere gleich bedeutsame Flecken mit der von sieben teilweise bebauten Hügeln umgebenen Kreisstadt an der Weißen Elster, die, durch mehrere Jahrhunderte regiert von einem dort ansässigen Fürstengeschlechte, jüngere und ältere Linie, immer noch auf die Tradition pochte, mit winkligen Gassen, uraltem Mauerwerk, mit den sich über der Stadt erhebenden Schlössern (eins vormals der jüngeren, das andere der älteren Linie gehörend), mit prägnanten Glaubenssprüchen über den Hauseingängen und kleinen, vollgestellten Zimmern in Mansardenwohnungen. (12)

Diese ins kleinste Detail gehende Beschreibung eines für die eigentliche Geschichte noch nicht einmal maßgeblichen Ortes steht im krassen Gegensatz zu den anfangs zitierten abgehackten Sätzen, wobei eine gewisse Ironie hier nicht verborgen bleiben kann, da die Abschiebung eines DDR-Bürgers in ihrer Brisanz sicherlich stärker gewertet werden muß, als die Idylle der Kreisstadt. Es ist jedoch typisch für Hein, die Konstellationen so zu wenden, daß der Rezipient das Gefühl bekommen muß, daß etwas ganz und gar nicht stimmt. Noch fällt es schwer, den Finger darauf zu legen, doch wer sich bisher noch in trügerischer Harmonie gewogen hat, muß spätestens mit der nun folgenden Beschreibung der zerrütteten Familienverhältnisse Sawetzkis erkennen, daß

Hein auch diesmal nicht zögert, die Zustände schonungslos, dennoch unbeteiligt vor dem Leser auszubreiten.[5] Bei der kurzen Charakterisierung der einzelnen Familienmitglieder fallen zwei Dinge auf. Zunächst scheint Hein mit dem Bauern Sawetzki eine Figur geschaffen zu haben, die stark an die Protagonistin einer anderen Erzählung erinnert. Gilt Sawetzki im Dorf als "arbeitsam und unnachsichtig gegenüber den Fehlern und Versäumnissen seiner Kollegen," (11) so lernten wir Hilde in "Friederike, Martha, Hilde" kennen als "eine fanatische Hüterin deutscher Staatstreue und unnachsichtig gegenüber den eigenen Schwächen und den Fehlern der Kameradinnen [ ]" (NM, 37). Parallelen dieser Art - wenn auch nicht notwendig mit fast identischem Wortlaut - lassen sich in erstaunlich vielen Texten Heins aufzeigen, was hier als Anzeichen dafür gewertet werden soll, daß Heins Figuren alle an einer ähnlichen Krankheit leiden.

Und auch in diesem Haushalt scheint das Mittel der sprachlichen Kommunikation aus Gründen der Frustration und vor allem der nicht eingestandenen Einsamkeit des Einzelnen nicht zu existieren. Sawetzki präsentiert sich uns in "mürrischer Schweigsamkeit" (EK, 33), der Stiefvater zeichnet sich dadurch aus, daß er "bei heftig geführten Diskussionen verstummt" (39) und die einst vergnügte und "arglos wie ein Kind" (61) erscheinende Frau Sawetzkis, Yvonne, findet als einzig möglichen Adressaten ihrer Frustration das eigene Spiegelbild, "und in den Beschimpfungen lagen ihre Verzweiflung und die erlittene Mißachtung, all die kleinen, aber unsäglich vielen Lieblosigkeiten" (40).[6] Einzig die alte Bäuerin scheint hier eine Ausnahme zu bilden, indem sie versucht, die interfamiliäre Kommunikation aufrechtzuerhalten. Zwar äußert sich dieses Unterfangen häufig in reinem Geschwätz, dem der Rest der Familie so oft wie

möglich aus dem Wege zu gehen sucht, doch ist sie gleichzeitig als einzige in der Lage, den unabdingbaren Tatsachen ins Auge zu blicken und sie vor sich und anderen zu formulieren. Überraschend offen vertraut sie sich ihrer Schwiegertochter an, in der Hoffnung, sie auf diese Weise vor einer ähnlichen Erfahrung bewahren zu können:

> Seit ich weniger arbeiten kann, kommen die Gedanken. Da steigt die Angst in mir hoch, mitten in der Nacht. Ich wache auf, schweißgebadet, zum Verrücktwerden. Das kann doch nicht alles sein. Halb besinnunglos hab ich mich geschuftet, aber irgendwann sollte der Spaß anfangen. [ ] Was zum Teufel hatte ich für ein Leben. Die Jahre waren schlecht, wen hab ich schon lieben können. [ ] Ich hatte einen großen Vorrat an Liebe. (41f.)

Die Komplexität dieser Aussage von einer an sich sehr einfachen Frau verdeutlicht, wie hier mit den Resten einer bereits verschütteten Gabe Menschlichkeit und Wärme signalisiert werden soll. Doch dem angestrebten Dialog wird mit der Aufforderung Yvonnes: "Hör auf, Mutter," (42) abrupt ein Ende gesetzt. Ein derart in die Intimsphäre gehendes Gespräch gehört nicht zum gängigen Kanon Heinscher Protagonisten und muß deshalb auch notwendig beendet werden. Doch wenn auch der intertextuelle Dialog an dieser Stelle scheitert, findet er im Rezipienten einen ungleich interessierteren Adressaten, dessen Sympathien sich - möglicherweise vorschnell - allein auf die alte Frau richten. Vorschnell deshalb, da man nicht vergessen sollte, daß Yvonne in ihrer selbstzerstörerischen Einsamkeit vermutlich nur zu gerne aus diesem Gefängnis ausbrechen würde, aufgrund der sie determinierenden Gesellschaft - "die Schande, die der ständige und laute Wortwechsel [des Ehepaares] ihnen im Dorf einbring[t]" (44) - dazu aber vorerst nicht in der Lage ist. In einer Selbstreflexion erkennt die alte Bäuerin in Sawetzki den Sohn ihres ersten Mannes, "der nicht lieben konnte und nicht geliebt werden wollte, und

der nur darum so schweigsam war, weil er sein Leben bereits unveränderbar eingerichtet hatte" (33f.).[7] Eine, wie sich herausstellen wird, nicht ganz korrekte Darstellung, denn Sawetzki erweist sich gerade als einer der wenigen, der sich der offensichtlichen Unveränderbarkeit der Verhältnisse entgegenzustellen versucht.[8] Die Aussage der Mutter steht damit diametral zu der am Anfang der Erzählung formulierten Hoffnung des Leiters der Haftanstalt, der dem Entlassenen Sawetzki wünscht, er "möge in Zukunft besser verstehen, sein Leben nach den Gegebenheiten einzurichten" (EK, 11). Mit der Gegenüberstellung dieser in ihrem Wortlaut nur wenig - ihrem Sinngehalt jedoch ungleich mehr - differierenden Aussagen, sieht sich der Rezipient gezwungen, eine eigene Stellung zu beziehen.

Aufgrund eines Futtermangels der Genossenschaft kann den Mastticren der Viehzuchtbrigarde Sawetzkis nur ungenügende Kost verabreicht werden, was dazu führt, daß die Tiere wegen Untergewichts vom Schlachthof nicht mehr abgenommen werden. Gleichzeitig drängen sich die Kälber in den Ställen und können nicht umgesetzt werden. Nach wenig erfolgreichen Versuchen, die inzwischen zu schwerwiegenden Unfällen[9] führende Situation aus eigener Kraft zu ändern, ersticht Sawetzki schließlich vor den Augen der Genossenschaftsleitung ein Jungtier, um auf die katastrophale Fehlorganisation zentraler Planwirtschaft aufmerksam zu machen. Diese 'Exekution eines Kalbes' führt jedoch nicht - wie von Sawetzkis Seite erhofft - zur Solidarisierung der Brigardiers gegen die Fehlplanungen, sondern vielmehr zu einer weiteren Verschuldung der Brigarde, um dem Futtermangel abzuhelfen. Sawetzki kommt mit einer Geldstrafe davon, da die LPG- Leitung das Ereignis eher vertuscht wissen möchte. Mit diesen hier

zusammengefaßten, im Text jedoch detaillierten Schilderungen planwirtschaftlichen Alltags findet sich der Leser zugleich mit der [un]-menschlichen Seite sozialistischer Arbeitsbedingungen konfrontiert, die erkennen läßt, daß in einem Staat, wie ihn die DDR darstellt, wenig Platz für zwischenmenschliche Erfahrungen vorhanden ist. Dies gilt vor allem dann, wenn die Zustände des Systems vergessen lassen, daß neben der viel zitierten Arbeitsmoral des Einzelnen auch familiäre Interessen berücksichtigt werden wollen. Nicht selten gehen in Heins Geschichten bereits 'angeknackste' Ehen wegen nicht zu regelnder Differenzen, die auffällig oft mit der Arbeitssituation eines Partners zu tun haben, in die Brüche. Hier denken wir bspw. an Hubert K.s Ehefrau Elvira in "Der neuere (glücklichere) Kohlhaas", die sich aufgrund des in ihren Augen völlig außerhalb jeglicher Rationalität sich bewegenden Rechtsstreites von ihrem Mann trennt, oder auch an Kruschkatz in Horns Ende, der Gesundheit und Zuneigung seiner Frau der eigenen politischen Karriere opfert. In "Exekution eines Kalbes" fallen gleich zwei Ehen dem System zum Opfer. Scheinbar nur um der erzählerischen Genauigkeit willen, erfahren wir wie nebenbei von der beruflichen und privaten Situation des Vorsitzenden der Genossenschaft Küstriner, dessen "wiederholt vorgetragene Bitten um Ablösung von seiner Funktion" (24) mit undurchsichtigen Begründungen abgelehnt werden. Daß seine Frau daraufhin die Scheidung einreicht und der eingereichten Klage entsprochen wird, da das Gericht keinen Grund sieht, "auf einer Verbindung weiter zu bestehen, in der seit eineinhalb Jahren nicht mehr ehelich verkehrt wurde" (23), macht die Widersprüchlichkeit deutlich, mit der das sozialistische System seine Handlanger behandelt. Der hier nur angedeutete Machtdiskurs entlädt sich schließlich in der

Tatsache, daß auch Küstriners "Eingeständnis vor dem Kreislandwirtschaftsamt, daß er seit Jahren selbst die geringen Erträge der Genossenschaft nur mit sogenannten frisierten Zahlen erreiche und ein Loch stopfe, indem der zwei andere aufreiße [ ]" ihm lediglich zwei schwere Parteistrafen eintragen und den Auftrag, "die Genossenschaft [ ] zu Wirschaftlichkeit und hohen Erträgen zu führen" (24). Der unterschwellige Sarkasmus dieses Dialoges traf ganz offensichtlich auf den Unmut der Zensoren, denen ein so genauer Blick in die Praktiken des Systems unerwünscht war.

Auch Sawetzki sieht sich nicht in der Lage, sein "Privatleben mit den Erfordernissen des Berufes zu arrangieren [ ]" (37), was zwangsläufig zu einer immer größer werdenden Entfremdung seiner Frau führt. Hein gelingt es geradezu meisterhaft, die kalte Atmosphäre einer von unterschiedlichen Wünschen und Vorstellungen geprägten Ehe darzustellen. Und wie so häufig sucht der Rezipient einen Ausgang aus den labyrintischen Beziehungen des Protagonisten, wobei er, gleich einem Balanceakt, den verschiedenen Parteien gerecht zu werden versucht, um letztendlich zu erkennen, daß hier zwei Individuen ihr Recht auf Selbstverwirklichung - der eine in Hinblick auf einen gesunden Sozialismus, der andere nur um der Lebensfreude willen - auf Grund des alles überschattenden Systems verloren haben. Die in einem Kindergarten als Erzieherin tätige Yvonne hat nämlich ihre eigenen Konsequenzen aus dem Verhalten des Ehemannes gezogen und ein Verhältnis mit dem Dorflehrer begonnen. Schonungslos werden wir mit den Auswirkungen einer solchen Konstellation konfrontiert, wenn die alte Bäuererin Yvonne von der eigenmächtigen Handlung Sawetzkis - die Exekution des

Kalbes - benachrichtigen will. Zum Kindergarten eilend findet sie dort die Schwiegertochter, allerdings nicht alleine:

> Yvonne saß rittlings auf dem Lehrer und wurde von diesem auf das Erscheinen ihrer Schwiegermutter aufmerksam gemacht. Die kleine, atemlose Bäuerin starrte auf schwere Brüste, auf einen sich streckenden Hals, ohne zu begreifen, was sie sah, und erst als sie in Yvonnes Augen blickte, von denen sie hochmütig gemustert wurde, fühlte sie eine heiße Welle durch ihren Körper schäumen, und ihr Erscheinen entlud sich in einem dumpfen Schluckauf. (65)

Kein Laut ist hier zu hören, wo doch eigentlich so viel zu sagen wäre, und doch lärmt der unterdrückte Schrei der Bäuerin in unseren Ohren. In einem anderen Zusammenhang könnte diese Szene sogar fast komisch wirken, bei Hein hingegen wird sie zu einem Zeugnis undefinierbarer Traurigkeit, die den Leser ein weiteres Mal die Auswirkungen von Nicht-Kommunikation vor Augen führt.

Nachdem dem 'exekutierten' Kalb nicht die gewünschte Beachtung geschenkt wird, "ein später Rechtfertigungsversuch Sawetzkis [trifft] bereits auf Desinteresse" (69), ist das Ende der Erzählung schnell abzusehen. Dem Versuch, über die bulgarische Grenze das Land zu verlassen, folgt nicht nur die Gefängnisstrafe und der Parteiausschluß, auch dem Scheidungsantrag von Yvonne wird wenig später entsprochen. Interessanterweise erlaubt uns Hein einen kurzen Blick auf den weiteren Werdegang Sawetzkis, wo wir ihn als biederen Vertreter einer hessischen Kerzenfabrik - erneut verheiratet und Vater einer Tochter - aus den Augen verlieren.[10] Ein letzter Besuch bei der Familie im Osten endet - wie könnte es anders sein - in Sprachlosigkeit:

> Während sie dem davonfahrenden Auto des Sohnes nachgeblickt hatte, [wäre es ihr] so vorgekommen, als würde dieses Auto die Landschaft zerschneiden, und sie beide, ihr Sohn und sie, schon weit voneinander

> entfernt, versänken in diesem Schnitt, und die Horizonte schlügen über ihnen zusammen. (71f.)

Der Versuch der alten Bäuerin, diese Gedanken über den Verlust des Sohnes der Familie gegenüber zu formulieren, scheitert hier an ihrer Befürchtung, "sich nicht verständlich machen zu können" (72). Doch gleichzeitig könnte das Bild des gemeinsamen Versinkens gleichsam als eine Wiedervereinigung der beiden gesehen werden, die sich zwar nicht in unmittelbarer körperlicher Nähe konstituiert, aber dennoch ein plötzlich aufglimmendes Verständnis für die Handlungen des Sohnes belegt.

Mit Sawetzki hat Hein jenen Typus gezeichnet, der sich enttäuscht vom Sozialismus abwendet, da hier offensichtlich Fachwissen und professionelles Engagement vor ideologischen Interessen zurücktreten muß. Doch das spiegelt nur die politisch-wirtschaftliche Seite dieses Textes wider. Gleichzeitig werden wir hier mit der menschlichen Tragödie konfrontiert, bei der das Individuum aufgrund der ihn determinierenden Umstände selbst unmenschlich in der Behandlung der ihm nahestehenden Personen wird. Diesem Teufelskreis zu entrinnen, gelingt in Heins Figurenensemble keinem.

Den Grundstock des Erzählbandes Exekution eines Kalbes bilden die teilweise nur ein oder zwei Seiten langen Kurzgeschichten, die sich mit verschiedenen Themen wie Krieg, Nationalsozialismus und auch sozialistischem Alltag beschäftigen. Ein großer Teil dieser Texte beginnt mit einer genauen Zeitangabe wie bspw. "Im Oktober 1952 [ ]" (86) oder auch "Am Freitag, dem 2. Dezember 1960 [ ]" (101), um hier nur zwei Beispiele zu geben. Andere Texte erhellen ihre zeitliche Einordung durch hinreichend bekannte Einschnitte in die Geschichte, wie bspw. in "Der Name", in dem ein junge

Frau ihrer Großmutter "die neue Polizeiverordung zur Kennzeichnung der Juden in Deutschland begreifbar machen [mußte]" (84). Was dann folgt, sind meist in ihrer Knappheit und gleichzeitigen Prägnanz kaum zu überbietende Vorgänge, die von einem weit außerhalb des Geschehens stehenden Beobachters berichtet werden. Einmal mehr bewahrheitet sich hier die These Heins vom Benennen eines Zustandes, um erst eine wirkliche Reaktion zu erlangen. Denn Neuigkeiten sind es nicht, mit denen uns der Autor in diesen Texten konfrontiert. Ob es sich dabei um den Krüppel handelt, der nach sieben Jahren russischer Kriegsgefangenschaft nach Hause kommt, nur um von Frau und Kindern unter Androhnung der Polizei rausgeschmissen zu werden ("Der Krüppel"), oder um den Gynäkologen, der 1966 aufgrund illegal vorgenommener Abtreibungen - "um Frauen in Not zu helfen" (94) - seine Approbation verliert, sich aber weigert, nach der Legalisierung des Eingriffs 1972 seine Arbeit als Mediziner wieder aufzunehmen ("Zur Frage der Gesetze"), sie alle repräsentieren ein Schicksal, das unter entsprechend neuen politischen oder geschichtlichen Vorzeichen nicht nur auch heute gut denkbar ist, sondern sich gleichzeitig in jeden beliebigen Staat verlegen ließe. Aus diesem Grund sei hier auf eine Geschichte näher eingegangen, die Hein weder zeitlich noch örtlich in irgendeiner Form festgelegt hat, vermutlich aber noch zu DDR-Zeiten geschrieben hat. "Die Krücke", eine aus der Ich-Perspektive eines etwa zwölfjährigen Jungen erschlossene Erzählung ist einer der eindrucksvollsten Texte dieses Bandes. Vielleicht ist einer der Gründe darin zu sehen, daß der Autor hier so völlig hinter dem Protagonisten zurücktritt, also noch nicht einmal mehr seine Rolle des Chronisten verwirklicht. Vielmehr erkennen wir in dieser etwas naiven Darstellung die ganze grausame Wirk-

lichkeit unserer Zeit, die weder politisch noch geschichtlich determiniert ist, sich aber gerade deswegen um so einschneidender in unser Gedächtnis gräbt.[11] Der Junge sieht sich aufgrund seines zeitweiligen Aufenthaltes im Heim und der ärmlichen Kleidung nicht nur dem Spott seiner Mitschüler ausgesetzt, sondern hat darüber hinaus die ihm verhaßte Pflicht, seinen behinderten Lehrer täglich in die Schule zu begleiten:

> Der Herr Doktor hat eine knochige Hand. Wie ein Kralle. Sie bohrt sich in meine Schulter, wenn ich ihn zur Schule bringe. Richtige braune Flecken habe ich da, die gar nicht mehr weggehen. Aber ich beklage mich nicht, denn er will aus mir was machen, obwohl ich so dumm bin und nur schlechte Zensuren bekomme. (EK, 113)

Einmal mehr hat hier ein Kind im Heinschen Oeuvre gelernt zu schweigen und tritt damit in die Fußstapfen von Claudia, Thomas und Hilde. Tatsächlich geht dieser Text noch einen Schritt weiter, denn der Junge verstummt nicht nur, sondern hört gleichsam auf zu atmen, entzieht sich also selbst die notwendige Lebensenergie: "Unangenehm ist nur sein [des Doktors, S.H.] Geruch. Er riecht aus dem Mund, [ ] aber jetzt atme ich nur wenig und ganz schnell, [ ] so daß ich ihn kaum riechen muß" (113). Als "Esel des Herrn Doktor" wird der Junge von den anderen "Krücke" gerufen, aber auch dagegen will er sich nicht mehr wehren:

> Früher habe ich manchmal zugeschlagen, weil ich stark bin und mir nichts gefallen lasse. Aber dann kamen die Eltern zu dem Herrn Doktor in die Schule, und er hat mich bestrafen müssen. Und Mutter hat gesagt, man wird mich ins Heim stecken. Aber das will ich nicht. Ich will nie wieder von Mama weg, lieber will ich tot sein. (113)

Die Beziehung zu seiner Mutter, die tagsüber in der Fabrik arbeitet und abends fremder Leute Wäsche stopft, gestaltet sich dennoch sehr viel komplexer, als es aus dieser Passage ersichtlich wäre. Der gesamte Text ist durchzogen von Äußerungen des Kindes,

die auf ein ödipales Verhältnis zur Mutter schließen lassen. Der Junge, der ohne Vater aufwächst, sieht sich nicht nur als "einzigen Mann in der Familie [ ] und bald der Ernährer" (110), sondern erkennt auch in dem Doktor einen Rivalen, mit dem sich die Mutter in ihrem Zimmer einschließt:

> Es ist schrecklich für mich, und ich bekomme Angst, denn Mama verändert sich dann so. Sie spricht ganz anders, wie mit einer fremden Stimme, so daß ich sie nicht erkenne. Ich fürchte, daß sie weggeht und mich vergißt, mich und Tina, meine Schwester. (116)

Auch darf er neben seiner Mutter einschlafen, wenn der Doktor nicht kommt, und wenn er sie beim Waschen beobachtet, glaubt er, "daß ich dabei einmal sterben müßte, weil ich vergesse zu atmen, so schön ist sie" (111). Versucht man an dieser Figur, einen Bezug zu Lacan herzustellen, findet sich der Ansatzpunkt wiederum auf sprachlicher Ebene, wenn wir erfahren, daß "Mama der einzige Mensch auf der Welt [ist], den ich nicht belügen kann, obwohl es besser wäre" (112). Damit wird dem Begehren nach der Mutter insofern Rechnung getragen, als der Junge sich ihr gegenüber niemals der leeren Rede im Lacanschen Sinne bedienen würde, dieser Terminus sich mit den Worten des Zwölfjährigen jedoch zur 'Lüge' umgestaltet.

Der Doktor schimpft ihn einen Dummkopf mit Mist und Sägemehl im Hirn, zieht ihn an den Ohren, bis der Junge Nasenbluten bekommt und glaubt mit Einwilligung der Mutter so doch noch etwas aus ihm machen zu können. Gut 'abgerichtet' hat der Lehrer den Jungen, der jeden Morgen gefragt wird, ob er eine Streußelschnecke möge, und dann sagen muß, daß er Schwarzbrot viel lieber äße. Es sind die kleinen täglichen Quälereien, die den Jungen schließlich in seiner kindlichen Phantasie einen Plan entwerfen lassen, den Lehrer zu töten. So einzigartig diese Geschichte im Kontext

des Erzählbandes ist, so spiegelbildlich muß sie doch verstanden werden als der Zustand einer Gesellschaft, die das schutzlose Individuum fraglos bestimmt und in der es unterzugehen droht. Die Tatsache, daß es sich hier um ein Kind handelt, dem jegliche Möglichkeiten genommen sind, sich dieser Angriffe zu erwehren, verdeutlicht einmal mehr, wie sich bspw. die Entwicklung einer Claudia oder eines Spodeck vollzogen hat.

Anmerkungen

1. Christoph Hein, Exekution eines Kalbes (Berling: Aufbau-Verlag, 1994) Im folgenden wird aus dieser Ausgabe unter dem Sigle EK zitiert.

2. In einem Gespräch mit dem "Spiegel" äußert sich Hein in dieser Richtung. Der Spiegel 9/1994. 213.

3. Die Reaktionen auf diesen Erzählband waren auch hier durchaus unterschiedlich. Generell erkannten die Kritiker aber auch in diesen Texten den Chronisten Hein, der sich als Meister altdeutscher Erzählkunst ausweist. Daß ein Autor allerdings so gründlich mißverstanden werden kann, wie es in einer der Rezension zum Tragen kommt, verdeutlicht den offensichtlich immer noch vorhandenen Wunsch manches Rezipienten, sein Heil allein in der Literatur zu finden. Anke Westphal äußert sich so: "Hier hängt noch einer an der Utopie von der Literatur als moralische Anstalt, vom Buch als pädagogisch wertvollem Ferment [ ]" tageszeitung 17.3.94

Ein wenig differenzierter scheint die Besprechung von Bernd Leistner, in der dem Autor allerdings aufgrund "erzählerischer Umschweife [ ] der Verzicht auf Zerfaserung, das Vermeiden von Überhängen" nahegelegt wird. "Heins neuer Prosaband," Neue Deutsche Literatur 42.4 (1994): 156.

4. Fast augenblicklich scheint hier jedoch der Autor selbst einzugreifen und agiert damit gleichsam als Vermittler zwischen Sawetzki und dem Rezipienten. Damit wird Hein seiner Funktion gerecht, als neutraler Berichterstatter den Dinge lediglich durch ihr Benennen zur Geltung zu verhelfen.

5. Für Hein ausgesprochen ungewöhnlich, finden wir an einer Stelle dennoch einen wertenden Kommentar, wenn der Erzähler das Ehebett Sawetzkis und seiner Frau beschreibt, "ein düsteres Memorial eingegangener Verpflichtungen" (14). Andererseits scheint diese Bewertung für die obengenannte Tatsache der Vermittlerfunktion Heins zu sprechen, so daß man auch davon ausgehen könnte, daß dieser Kommentar aus der Sicht Sawetzkis erfolgt.

6. Diese Textstelle weist eine interessante Parallele zu dem von Bakhtin beschriebenen Empfänger einer Äußerung auf.

7. Auch die alte Bäuerin hat nie gelernt, sich zu wehren. Verdeutlicht wird dies bspw. an der Reflexion über ihren ersten Mann, "der ihr bereits vier Wochen nach der Heirat das Zahnfleisch blutig schlug, an dessen Rückkehr aus dem Krieg sie [aber] noch sieben Jahre nach dem Waffenstillstand glaubte [ ]." (35)

8. Das tatsächliche Aufbegehren gegen die desolaten Zustände findet sich im Prosawerk Heins - wie bereits gezeigt - sowohl bei Hubert K. als auch Racine wieder.

9. Bernd Leistner macht hier zurecht darauf aufmerksam, daß mit der Beschreibung des für die Kuhherde tödlich endenden Zugunglücks ein Widerspruch zu der eingangs erwähnten Beschreibung des "von der Eisenbahn unerreicht[en] Dorfes besteht. "Heins neuer Prosaband" 157.

10. Auch Bachhofen in Horns Ende gelingt es, sich in den Westen abzusetzen, wo er Bürgermeister einer hessischen Kleinstadt wird.

11. Obwohl mit einem völlig anderen sozialen Hintergrund versehen, werden hier Erinnerungen an Thomas Puls aus Horns Ende wach, etwa dann, wenn die beiden Jungen ihre Ängste oder Sehnsüchte verbalisieren.

KAPITEL 10
"DER DIALOG REICHT NICHT AUS"
DEUTSCHLAND NACH DER WENDE

> Ist es wirklich erst vier Wochen her, daß der Damm gebrochen ist, hinter dem das Wort - das freie, das wahre, das eigene Wort - so lange gestaut und eingemauert war, bis ein ganzes Volk an seiner Sprachlosigkeit buchstäblich zu ersticken drohte?[1]

Diese von einer ostdeutschen Publizistin geäußerten Worte scheinen einen Monat nach den polizeilichen Übergriffen, die bei den Feierlichkeiten zum 40. Jahrestag der DDR die Szene gewaltsam veränderten, auch Christoph Heins Beiträge mit einzuschließen, mit denen sich der Autor seinen Weg durch den Herbst 1989 gebahnt hat. Wie viele andere seiner literarischen Kollegen, war er in diesen Monaten ein gefragter Redner bei den zahlreichen Veranstaltungen und Demonstrationen, die alle auf eine friedliche Lösung der nicht mehr wegzuschweigenden Probleme dieses Landes hinauslaufen sollten. Bei einer Lesung am 15. Oktober im Berliner Ensemble verlas Hein eine "Öffentliche Erklärung", in der er die negative Umkehrung von Weltläufigkeit in Bezug auf die DDR konstatierte: "Die DDR wurde an ihrem 40. Jahrestag weltläufiger. Denn es ist wohl Weltläufigkeit, wenn wir Bilder, die wir bisher aus Chile und China zu sehen bekamen, nun auf unseren Straßen erblicken können."[2] In einem Spiegel-Gespräch zur Wende in der DDR am 23. Oktober 1989 betonte Hein allerdings den Unterschied zu Chile und China: "Das Volk wurde am 7. und 8. Oktober zum aufrechten Gang geprügelt. Die DDR ist nicht China."[3] Die von ihm geforderte Unter-

suchungskommision, um den "nicht vereinzelten sondern offenbar gelenkten Exzeß der staatlichen Sicherheitskräfte zu untersuchen"[4], nahm ihre schwierige Arbeit zwar innerhalb weniger Wochen auf, die Ergebnisse konnten jedoch nicht befriedigen:

> Besonders bedrückend sind die Ergebnisse unserer Untersuchungen hinsichtlich der Opfer der Übergriffe. [ ] Die wirklich Schuldigen, die Befehlshaber konnten sich kaum erinnern, schriftliche Unterlagen waren spärlich vorhanden oder wurden vernichtet. [ ] Und immer wieder gab es hinter dem Rücken der Kommission den Versuch, die Befragung zu lenken und zu manipulieren.[5]

Daß dieses "Lenken" und "Manipulieren" sich gleichzeitig in plötzlicher Sprachlosigkeit manifestierte - "Die Anzuhörenden, ohnehin bestrebt, sich als ahnungs - und schuldlos [ ] darzustellen, waren nicht bereit, die notwendigen Enthüllungen zu befördern" (70) - zeigt den tragischen Wahrheitsgehalt der Heinschen Prosa nun in ihren realen Zusammenhängen.

In seiner Rede "Die fünfte Grundrechenart" äußerte sich Hein sorgenvoll über die Abwanderungsrate aus der DDR, wie sie im September 1989 zu beobachten war. Als einer, der sich nach wie vor den Traum von einem gesunden Sozialismus erhalten hatte, machte es ihn krank,

> in einer Stadt zu wohnen, aus der sich immer mehr Mitbwohner mit einem Lebewohl statt mit einem Aufwiedersehen verabschieden. Und ich bin darüber verzweifelt, daß der Staat offensichtlich diese Verluste für [so] bedeutungslos hält, daß er es nicht für notwendig erachtet, die Ursachen für diesen ständigen Verlust zu bekämpfen. Es macht mich krank, weil die Gesellschaft irgendwo krank ist. (FGR, 171)

Damit unterstreicht der Autor erneut - diesmal aufgrund realer Vorkommnisse - die Unerläßlichkeit, geschichtlichen Vorgängen auf den Grund zu gehen, Ursachen zu benennen und so möglicherweise zu bekämpfen, wie er es nicht nur in den theoretischen

Essays, sondern vor allem auch anhand des Figurenensembles in seinem Werk verdeutlicht hatte. Doch darf an dieser Stelle nicht vergessen werden, daß Hein durchaus nicht immer recht behielt, was seine Prognose über die Wünsche der DDR-Bürger anging. Sein bei einer Podiumsdiskussion am 24. Oktober 1989 formulierter Traum: "Stell dir vor, die DDR wäre sozialistisch und keiner geht mehr weg"[6] sollte sich nicht bewahrheiten. Während er in dem bereits erwähnten Spiegel-Interview noch einen "Konsens, daß man den Sozialismus in der DDR verändern will" konstatierte, sah er in einem Gespräch mit dem Neuen Deutschland am 2./3. Dezember bereits das Hauptproblem darin, "daß der Konsens für eine sozialistische Gesllschaft auf dem Spiel steht und daß er schon bald verloren sein könnte."[7] Von der Jungen Welt schließlich am 12. Dezember befragt, räumte er in Bezug auf die Ereignisse am 4. November ein: "Ich glaube, der Konsens ist genau an diesem Tag zerbrochen."[8] Diese Tatsache anzuerkennen, muß für Hein mit großen Schwierigkeiten verbunden gewesen sein. Der von ihm immer wieder bekämpfte Sockel, auf den das Volk den Künstler stellte, um ihn von dort seines prophetischen Amtes walten zu lassen, war plötzlich verschwunden, ein "tief eingewurzeltes Mißtrauen gegen alle linken Intellektuellen" breitete sich aus, da man sie als "die Steigbügelhalter für die stalinistische und verbrecherische Führungsschicht [ansah], die uns im Namen des Sozialismus bis zum heutigen Zustand gebracht hat."[9] Daß diese Künsterfeindlichkeit - so Hein - "in Deutschland eine jahrhundertelange 'gute' Tradition" (209) hat, mag richtig sein, ist aber als Erklärung für diesen emotionalen Umschwung des ostdeutschen Volkes doch vielleicht nicht ganz ausreichend. Viel eher muß man hier Reinhard Andress zustimmen, wenn er schreibt:

> Das Recht, für sich selbst zu sprechen, hatten die Menschen in der DDR zurückerobert, und sie brauchten ihre Schriftsteller nicht mehr. Stattdessen forderten sie das ein, was viele DDR-Schriftsteller ohnehin an Privilegien genossen hatten. (COB 163)

Heins permanente Forderung nach Öffentlichkeit wird hier in einem Maße verwirklicht, wie es sich wohl der Autor selbst nicht hat vorstellen können. Daß ein Volk einfach keine Energie und Lust mehr hatte, diesen maltraitierten Sozialismus "erstmals wirklich aufzubauen, [ ] sich noch einmal aufzuraffen für ein solches Experiment"[10], schien unfaßbar. Erschwerend kommt hinzu, daß Hein in einem Interview mit der taz drei Monate später von der angeblichen Intellektuellenfeindlichkeit nichts mehr wissen will:

> In den westlichen Zeitungen lese ich von einer Kluft zwischen den Intellektuellen und dem Volk. Davon ist hier im Lande nichts zu registrieren. Meine persönlichen Erfahrungen sind da ganz andere. [ ] Das Gewicht der Intellektuellen nimmt in dem Maße zu wie die Ratlosigkeit der Gesellschaft. In all diesen rationalen und irrationalen Ängsten wendet man sich um Orientierung verstärkt an die Intellektuellen. Man wendet sich an die paar Figuren, die man glaubt, befragen zu können.[11]

Inwieweit Hein hier gewissen Verdrängungsmechanismen unterliegt, bleibt dahingestellt, offensichtlich empfand er sich im März 1990 wieder als moralische Instanz des Volkes, eine Rolle, die ihm nach eigenen Aussagen nicht besonders liegt.

Doch vorerst ahnte wohl niemand, daß es tatsächlich zu einem 9. November kommen könnte. Die am 4. November stattfindende Protestdemonstration auf dem Alexanderplatz, an der sich über 500 000 Bürger beteiligten, sollte die letzte Chance darstellen, das Volk noch einmal zu einer sozialistischen Richtung umzustimmen. Zusammen mit Christa Wolf und Stefan Heym sprach auch Hein an diesem denkwürdigen Tag zu den Mitbürgern seines Landes. Was die getreuen Anhänger hier hörten, kann jedoch nicht im Sinne jedes einzelnen gewesen sein. Denn Hein sprach nicht nur

von den zu verändernden Strukturen einer Gesellschaft, sondern erinnerte auch "an einen alten und warscheinlich jetzt sehr einsamen Mann."[12] Dieser Mann war Erich Honnecker:

> Ich glaube, auch für diesen alten Mann ist unsere Gesellschaft keinesfalls die Erfüllung seines Traums. Selbst er, an der Spitze dieses Staates stehend und für ihn, für seine Erfolge, aber auch für seine Fehler, Versäumnisse und Verbrechen besonders verantwortlich, selbst er war den verkrusteten Strukturen gegenüber fast ohnmächtig. (195)

Obwohl der Autor das Staatsoberhaupt hier nicht aus seiner Schuld hinsichtlich der am Volk begangenen Verbrechen entließ, scheint es fraglich, ob - so Meyer-Gosau - "nur ein jeglicher Kooperation mit dem alten Regime so gänzlich Unverdächtiger wie Hein sich eine solche Mahnung gestatten [konnte]."[13] Es muß eher nachdenklich stimmen, daß Hein in dieser Rede einerseits dazu aufruft, mit den stalinistischen Strukturen zu brechen, die sein Land beherrschen, und andererseits dem gerade diesen Stalinismus verkörpernden Honnecker eine Ohnmacht den Verhältnissen gegenüber attestiert. Dieser Widerspruch ist auch mit dem "christlich motivierten Sozialisten" (Meyer-Gosau, 179) nicht zu erklären. Und ob Hein damit entschuldigt werden kann, daß er "damals nicht das wirkliche Ausmaß der Perversion der sozialistischen Idee durch die SED-Herschaft ahnen [konnte]"[14], scheint ebenso problematisch. Sich immer wieder als Chronisten bezeichnend, dessen Hauptaufgabe es ist, zu beobachten und zu berichten, können einem engagierten Intellektuellen wie Hein die Machenschaften der SED nicht verborgen geblieben sein.

Dennoch muß über diese Zweifel hinaus unterstrichen werden, daß Hein eben auch nur ein Individuum ist, das seinen Emotionen genauso verfallen ist, wie jeder

andere auch. Dies und der unbedingte Wille, sein Land vor der 'Einverleibung' in die Bundesrepublik zu schützen, machen ihn zu einer nicht wegzudenkenden Figur in den Geschehnissen im Herbst 1989. Die harsche Kritik, der sich der Autor vor allem in dem Essay Eckhard Thieles "Engagiert - wofür?" ausgesetzt sah, darf deshalb sicherlich nicht als Maßstab genommen werden. Thieles Kritik setzt an Heins bereits zitierter Äußerung im Neuen Deutschland an, in der er von der letzten Chance spricht, erstmals einen wirklichen Sozialismus aufzubauen, obwohl er bei einem Teil der Bevölkerung bereits eine gewisse Unlust verspürt, "sich noch einmal aufzuraffen für solch ein Experiment." Hein - so Thiele - unterstelle mit dieser Aussage,

> die DDR-Bevölkerung, [ ] habe sich schon irgendwann einmal aufgerafft für solch ein Experiment, habe es also irgendwann einmal - sei es nach anfänglichem Zwang der sowjetischen Befreier - gewollt. Dies war und ist die Lebenslüge vieler Sozialisten.[15]

Gleichzeitig attestiert Thiele dem Autor, aufgrund eines Textes wie Der fremde Freund zwar durchaus als "Kritiker des Stalinismus in seinem Lande" betrachtet werden zu können, durch seine öffentlichen Erklärungen jedoch

> die Vorstellung von einem abermaligen (und wiederum - für jeden sichtbar - durch kein Mehrheitsvotum getragenen!) Versuch, ein sozialistisches Gesellschaftsmodell zu verwirklichen [propagierte], also, wie man es auch dreht und wendet, der Gedanke an einen nochmaligen stalinistischen Gewaltakt. (80)

Diese Schlußfolgerung müßte sich demnach auf alle jene Künstler anwenden lassen, die in den Novembertagen des Jahres 1989 dem Volk eine neue sozialistische Utopie zuführen wollten, wie es nicht nur Hein, sondern bspw. auch Stefan Heym und Christa Wolf versucht hatten.[16] Wenn all diesen Reden auch anzulasten ist, daß sie tatsächlich zum größten Teil auf die politische Zukunft des Landes ausgerichtet waren - "Aber

sprechen, frei sprechen, gehen, aufrecht gehen, das ist nicht genug. Laßt uns auch lernen zu regieren."[17] - und in keinster Weise auf die doch vermehrt vorhandenen persönlichen Bedürfnisse der Bevölkerung nach 40 Jahren Eingesperrtseins einzugehen vermochten, darf dies nicht mit einem "nochmaligen stalinistischen Gewaltakt" gleichgesetzt werden. Was Leute wie Heym in diesen Tagen immer wieder vergaßen, war die Tatsache, daß eben doch ein ganz eklatanter Unterschied zwischen den Intellektuellen und dem Volk bestand. Und es bedurfte tatsächlich nicht des Essays Heyms im Spiegel, in dem er den sogenannten Republikflüchtigen tüchtige Schelte angedeien ließ:

> Aus dem Volk, das nach Jahrzehnten Unterwürfigkeit und Flucht sich aufgerafft und sein Schicksal in die eigenen Hände genommen hatte und das soeben noch edlen Blicks einer verheißungsvollen Zukunft zuzustreben schien, wurde eine Horde von Wütigen, die, Rücken an Bauch gedrängt, Hertie und Bilka zustrebten auf der Jagd nach dem glitzernden Tinnef. Welche Gesichter, da sie mit kannibalischer Lust in den Grabbeltischen, von westlichen Krämern ihnen absichtsvoll in den Weg plaziert, wühlten.[18]

Was hier zum Ausdruck kommt, scheint die übergroße Enttäuschung, das Volk nicht unbedingt als den sozialistischen Verbündeten ansehen zu können, sondern in ihm eher eine an Konsumgütern Geschmack findende Gemeinschaft zu erkennen, der es viel zu lange an den wichtigsten Dingen gemangelt hat. Im Zusammenhang damit steht der am 28. November im Fernsehen verlesene und einen Tag später im Neuen Deutschland veröffentlichte Appell "Für unser Land", in dem das Volk vor die radikalen Alternativen gestellt wurde, entweder

> auf die Eigenständigkeit der DDR [zu] bestehen [und] in unserem Land eine solidarische Gesellschaft zu entwickeln, [ ] oder [zu] dulden, daß ein Ausverkauf unserer materiellen und moralischen Werte beginnt und über kurz oder lang die Deutsche Demokratische Republik durch die Bundesrepublik vereinnahmt wird.[19]

Der Aufruf verlief trotz prominenter Unterschriften wie die Volker Brauns oder auch Christa Wolfs im Sand, die Bevölkerung der DDR hatte sich bereits entschieden. Daß Heins Name auf der Liste der Unterzeichnenden fehlt, liegt nicht zuletzt daran, daß der Autor zu diesem Zeitpunkt offensichtlich die Chancen eines neu aufzubauenden Sozialismus in der DDR weitaus realistischer einzuschätzen vermochte, als einige seiner Kollegen und Kolleginnen. In einem Interview mit der Zeit äußerte sich Hein dahingehend, daß er das hier verlesene Programm "etwas anachronistisch" empfand und deshalb nicht unterschrieben hatte, weil "ich dagegen [war], aber nicht, weil es keine Chance hatte, siegreich zu sein. Ich möchte auf meiner Seite stehen, nicht auf der siegreichen."[20] Damit scheint Hein einmal mehr seine persönliche Haltung bewahren zu wollen, um nicht in einem Massenaufruf unterzugehen. Die Geschichte hat gezeigt, daß er zumindest diesmal recht behalten sollte.

Im Februar 1992 hielt Hein in Dresden einen Vortrag, der in einer für den Autor ungewöhnlich ironisch-sarkastischen Weise auf das vereinigte Deutschland eingeht. "Ansichtskarte einer Kleinstadt, leicht retuschiert" spielt anhand der bereits von Uwe Johnson in seinen Texten beschriebenen Kleinstadt Jerichow und deren plötzlich wieder gewonnenen Nachbarstadt Travemünde die Unwägbarkeiten des Vereinigungsprozesses durch, um schließlich für diese beiden Städte im Namen des gesamten Deutschlands zu konstatieren, was sich in den letzten vierzig Jahren als nur ungern akzeptierter Faktor in die Beziehung der beiden deutschen Staaten gemischt hat: "Die aus Jerichow und die aus Travemünde waren einander recht fremd geworden."[21] Wenn Hein es auch nur indirekt verbalisiert, so zielt seine Anklage doch in Richtung eines kapitalistischen

Westens, dem sich die DDR aufgrund ungleicher Kräfteverhältnisse mehr oder weniger ergeben mußte:

> Freilich, die Braut kam aus ärmlichen Verhältnissen, und so setzte der Bräutigam - wie bei wirtschaftlichen und privaten Vereinigungen ungleicher Partner üblich - den Heiratsvertrag allein auf. Die Braut hatte beizutreten und war gebeten, ihren ärmlichen Besitz, kostbare Erinnerungsstücke für sie, wertloser Trödel für ihn, dabei vollständig aufzugeben. [ ] Die Hochzeit wurde vollzogen, [ ] und erst jetzt gingen beiden die Augen auf, und sie erkannten einander. Und sie erkannten sich als Fremde. (17)

Tatsächlich resultiert diese Fremdheit aus dem nicht vorhandenen Dialog, ein im Verlauf der Ereignisse im Herbst 1989 oft bemühter und daher inzwischen abgegriffener Terminus, der sich jetzt der Gefahr ausgesetzt sieht, als Gemeinplatz verschrieen zu werden. Es ist dies der Dialog zwischen den - trotz nicht mehr vorhandener Mauer noch immer durch imaginäre Grenzen definierten - Teilen Ost und West, der sich als ein Gespräch zwischen Fremden darstellt, die einander im Endeffekt nichts zu sagen haben, obwohl sie sich doch vierzig Jahre lang als Brüder und Schwestern bezeichnet hatten. Damit läßt sich der Bogen schlagen zwischen den Verhältnissen im literarischen Oeuvre Heins und den realen Zuständen im heutigen Deutschland. Hat sich in der Untersuchung der Erzähltexte Heins ein deutliches Kommunikationsmanko unter den beteiligten Protagonisten gezeigt, so muß offensichtlich ein ähnliches Fazit für den neuen deutschen Staat gezogen werden. Eine im Frühjahr 1996 in Berlin durchgeführte Befragung hat verdeutlicht, daß die bereits oben angesprochene Grenze sich nach wie vor durch diese Stadt zieht, und diese Tatsache auch von den meisten Befragten als zwar nicht besonders wünschenswert, aber dennoch als gegeben hingenommen wird. Die Dialogfähigkeit, oder vielleicht eher der Wille zum Dialog scheint nur sehr bedingt vorhanden.

Nach den Ursachen für eine solche, den freudigen Erwartungen der Novembertage 1989 völlig zuwiderlaufende Entwicklung befragt, nannten die meisten den viel zu schnell vollzogenen Einigungsprozeß, der den unterschiedlichen Ansprüchen der beiden Partner in keinem Fall gerecht zu werden vermochte. Die lang gehegten Wünsche konnten sich - das war abzusehen - in dieser Form nicht erfüllen. Erstaunlicherweise gingen jedoch die wenigsten Befragten auf die Kommunikationsschwierigkeiten ein, die sich von Anfang an anbahnten, ja geradezu vorprogrammiert waren. Deswegen muß man heute noch, sieben Jahre nach der Zusammenführung der beiden deutschen Staaten dem Autor Hein recht geben, wenn er sagt: "Der Dialog reicht nicht aus."[22]

Welchem Partner in dieser sich - zur Zeit zumindest - recht unglücklich gestaltenden Beziehung die Schuld zuzuweisen ist, soll an dieser Stelle nicht geklärt werden. Die Antwort würde, da immer eine Seite benachteiligend, doch unbefriedigend ausfallen. Tatsache ist jedoch, daß Hein in seinem erzählerischen Werk den Ereignissen - zumindest was die Dialogfähigkeit angeht - durchaus vorzugreifen wußte, wenn diese sich dann auch in einer Form gestalten sollten, die selbst für den Autor überraschend kommen mußten.

Ungeachtet all dieser Entwicklungen hat Hein mit seinem erzählerischen Werk doch einen entscheidenden Beitrag zum Dialog geleistet. Der auf einem Bibelwort aus der Gerichtsankündigung des Propheten Habakuk basierende Titel dieser Untersuchung[23] findet sich in einem Dialog zwischen dem inzwischen erwachsenen Thomas und dem bereits toten - gleichsam aus dem Jenseits sprechenden - Historiker Horn wider. Diese Aussage muß jedoch für alle hier vorgestellten Figuren in Heins erzäh-

lerischem Werk geltend gemacht werden. Gemeinsam leiden sie an einer Sprachlosigkeit, die sie zu einer Masse kastrierter Individuen macht, die sich zwar noch als menschliche Wesen bezeichnen, doch weit davon entfernt sind, als solche behandelt zu werden. Die damit verbunden Gefahren hat der Autor eindeutig aufgezeigt. Isolation und Vereinsamung als das Resultat einer Gesellschaft, die das Kommunizieren verlernt hat, macht sich auch im realen Leben immer öfter bemerkbar. All seinen Kritikern, die den positiven Helden vermissen und auch sonst eine unreife Weltanschauung Christoph Heins konstatieren, hat der Autor in Person der Ärztin Claudia eine ironische, fast schon sarkastische Antwort gegeben: "Natürlich ist das alles von mir übertrieben, zugespitzt, subjektiv, unhaltbar. Eine verstiegene, private Ansicht, ohne ausreichende Kenntnis der wirklichen Probleme, Schwierigkeiten und Erfolge" (FF, 136).[24]

Anmerkungen

1. Ingrid Jacobi, "Wende braucht die Tat," Der Morgen 8.11.89

2. Christoph Hein, "Öffentliche Erklärung," FGR 173.

3. Christoph Hein, "Die DDR ist nicht China," FGR 178. Zuerst erschienen als Interview mit Ulrich Schwarz und Hartmut Palmer in Der Spiegel 43 23.10.1989.

4. Christoph Hein, "Öffentliche Erklärung," FGR 173.

5. Christoph Hein, "Vorwort zum Bericht der Untersuchungskommission," Text + Kritik 111 72.

6. "Ein Berliner Traum im Oktober 1989, der bereits im August 1968 von deutschen Panzern auf dem Wenzelsplatz überrollt wurde," FGR 183.

7. Christoph Hein, "Ich bin ein Schreiber von Chroniken," AKS 205. Zuerst erschienen in Neues Deutschland 2./3.12.1989.

8. "Christoph Hein, "Wer heute so laut schreit, soll sagen, was er früher tat," AKS 209. Zuerst als Interview erschienen in Junge Welt 12.12.1989

9. Diese Äußerung stammt aus einem Leserbrief an die Junge Welt von einem emeritierten Professor aus Magdeburg. Zitiert nach AKS 209.

10. Christoph Hein, "Ich bin ein Schreiber von Chroniken" AKS 205.

11. Christoph Hein, "Die DDR - auf Knien und mit weißer Flagge in die Einheit," tageszeitung Nr. 3059 17.3.1990.

12. Christoph Hein, "Der alte Mann und die Straße," FGR 194.

13. Frauke Meyer-Gosau, "Christoph Hein, Politiker," COB 179.

14. Reinhard Andress, "Christoph Heins Weg durch den Herbst 1989," COB 166.

15. Eckhard Thiele, "Engagiert - wofür? Zu Christoph Heins öffentlichen Erklärungen nach der 'Wende' in der DDR," Text + Kritik 77.

16. Vgl. die Tonbandprotokolle vom 4. November 1989 in "Wir sind das Volk!" Flugschriften, Aufrufe und Texte einer deutschen Revolution, ed. Charles Schüddekopf (Hamburg: Rohwolt, 1990) 207-216.

17. Stefan Heym in seiner Rede am 4. November 1989, Wir sind das Volk 207.

18. Stefan Heym, "Aschermittwoch in der DDR," Der Spiegel 49 4.12.1989.

19. "Für unser Land," Neues Deutschland 29.11.1989.

20. "Es gibt sie längst, die neue Mauer," Zeit-Gespräch mit Günter Grass und Christoph Hein, 7.2.1992.

21. Christoph Hein, "Ansichtskarte einer Kleinstadt, leicht retuschiert," Neue Deutsche Literatur 40.4 (1992) 12.

22. Dies ist der Titel einer Ansprache bei der Veranstaltung "Wider den Schlaf der Vernunft" in der Erlöserkirche am 28.10.1989. Obwohl sich Hein an dieser Stelle auf die von ihm konstatierte unzureichende Übersetzung des Wortes 'Glasnost' in seinem Land bezieht, scheint mir die Aussage doch in ihrem Kern auf den übergreifenden Dialog zu zielen.

23. In Lukas 19 bitten die Pharisäer Jesus, seine Jünger zurechtzuweisen, da diese mit Freuden Gott loben, und Jesus antwortet ihnen: "Ich sage euch: Wenn diese

schweigen, so werden die Steine schreien." (Lukas 19.40) Die Bibel (Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 1985)

24. Hans Kaufmann bemerkt dazu treffend: "Wenn in der Debatte um den 'Fremden Freund' bei einigen die Faszination durch das Buch von Mißtrauen gegen den Verfasser begleitet wird, so scheint mir das damit zusammenzuhängen, daß mehrere Kritiker es weit von sich weisen, die Probleme des Werkes auf sich zu beziehen. Sie zeigen eben die 'Berührungsangst', die sie an Claudia entdecken. Glaubt man ihnen, so sind 'wir' anderen alle hochsensibel, wahre Samariter des Seelenlebens unserer Mitmenschen, während diese da platterdings ein 'Monster' ist, das man - sensiblerweise - 'Im Leben links liegen lassen würde'. (Lindner in "Für und Wider" 1645.) Die Vermutung scheint nicht abwegig, daß Hein auch gegen solche Selbstgerechtigkeit angeschrieben hat." "Christoph Hein in der Debatte" 47.

BIBLIOGRAPHY

Primärliteratur

Bakhtin, Mikhail, M. The Dialogic Imagination. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Ed. Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1988.

Benjamin, Walter. Gesammelte Schriften I.2. Ed. Rolf Tiedemann and Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt: Suhrkamp, 1974.

Die Bibel. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 1986.

Dahn, Daniela. Spitzenzeit. Feuilletons. Leipzig: Reclam, 1980.

Fries, Fritz Rudolf. Der Weg nach Oobliadooh. Frankfurt: Suhrkamp, 1966.

Gadamer, Hans Georg. Wahrheit und Methode. Tübingen: Paul Siebeck, 1965.

Hein, Christoph. Als Kind habe ich Stalin gesehen. Essais und Reden. Berlin: Aufbau-Verlag, 1990.

---. "Ansichtskarte einer deutschen Kleinstadt, leicht retuschiert." Neue Deutsche Literatur 40.4 (1992): 9-30

---. Exekution eines Kalbes. Berlin: Aufbau-Verlag, 1994.

---. Der fremde Freund. Berlin: Aufbau-Verlag, 1983.

---. Die fünfte Grundrechenart. Aufsätze und Reden, 1987-1990. Frankfurt: Luchterhand, 1990.

---. Horns Ende. Berlin: Aufbau-Verlag, 1990.

---. Nachtfahrt und früher Morgen. Frankfurt: Luchterhand, 1989.

---. Schlötel oder Was solls. Stücke und Essays. Darmstadt: Luchterhand, 1986.

---. Der Tangospieler. Berlin: Aufbau-Verlag, 1989.

---. Die wahre Geschichte des Ah Q. Stücke und Essays. Darmstadt: Luchterhand, 1984.

Horkheimer, Max, and Theodor W. Adorno. Dialektik der Aufklärung. Frankfurt: Fischer, 1993

Ingarden, Roman. Das literarische Kunstwerk. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1960.

Kleist, Heinrich von. Werke in einem Band. Ed. Helmut Sembdner. München: Hanser Verlag, 1990.

Lacan, Jacques. Écrits. A Selection. Trans. Alan Sheridan. New York: Norton, 1977.

Lukács, Georg. Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik. Darmstadt: Luchterhand, 1965.

Marcuse, Herbert. Triebstruktur und Gesellschaft. Ein philosophischer Beitrag zu Sigmund Freud (Eros and Civilisation). Frankfurt: Suhrkamp, 1971.

Müller, Heiner. Heiner Müller. Material. Texte und Kommentare. Ed. Frank Hörnigk. Göttingen: Steidl, 1989

Novalis. Werke. Ed. Gerhard Schulz. München: Beck, 1981. 131.

Voloshinov, Valentin. Marxism and the Philosophy of Language. Trans. Ladislav Matejka and I.R. Titunik. Cambridge: Harvard University Press, 1986.

Wohmann, Gabriele. Ernste Absicht. Neuwied: Luchterhand, 1970.

Wolf, Christa. Nachdenken über Christa T.. Berlin: Aufbau-Verlag, 1973.

Sekundärliteratur

Adorno, Theodor W. "Form und Gehalt des zeitgenössischen Romans." Akzente 1.5 (1854): 410-416.

Arnold, Heinz Ludwig, ed. Text + Kritik 111. München: edition text + kritik GmbH, 1991.

Baier, Lothar, ed. Christoph Hein. Texte, Daten, Bilder. Frankfurt: Luchterhand, 1990.

Batt, Kurt. Die Exekution des Erzählers. Westdeutsche Romane zwischen 1968 und 1972. Frankfurt: Fischer, 1974.

---. Widerspruch und Übereinkunft. Aufsätze zur Literatur. Leipzig: Reklam, 1978.

Benjamin, Walter. "Krisis des Romans." Romantheorie. Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland seit 1880. Ed. Eberhardt Lämmert. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1975.

Bernhardt, Rüdiger. "Die Hoffnung der Erzähler." Weimarer Beiträge 32.4 (1986): 675-683.

Bernhardt, Rüdiger, Klaus Kändler, Bernd Leistner, Gabriele Lindner, Bernd Schick and Ursula Wilke. "'Der fremde Freund' von Christoph Hein." Weimarer Beiträge 29.9 (1983): 1635-1655.

Corino, Karl. "Liebe zu den Möbeln statt zu den Menschen." Stuttgarter Zeitung 10.3.1983

Emmerich Wolfgang. "Der verlorene Faden. Probleme des Erzählens in den siebziger Jahren." Literatur der DDR in den Siebziger Jahren. Ed. P.U. Hohendahl/P. Herminghouse. Frankfurt: Suhrkamp, 1983. 153-192.

---. Kleine Literaturgeschichte der DDR. Frankfurt: Luchterhand, 1989.

Engler, Jürgen. "Moral ohne Rückhalt. Christoph Heins Roman 'Horns Ende'." DDR-Literatur '85 im Gespräch. Ed. Siegfried Rönisch. Berlin: Aufbau-Verlag, 1986.

Fischer, Bernd. Christoph Hein: Drama und Prosa im letzten Jahrzehnt der DDR. Heidelberg: Winter, 1990.

---. "Einladung zum Lever Bourgeois. Christoph Hein's First Prose Collection." Studies in GDR Culture and Society 4. Selected Papers from the Ninth New Hampshire Symposium on the GDR. Ed. Margy Gerger. Lanham, New York: University Press of America, 1984. 125-135.

Gates, Ilse-Marie. "Christoph Heins Novelle 'Der fremde Freund'. Ein fiktionaler Bericht moderner Kommunikationsschwierigkeiten." Carleton Germanic Papers 18 (1990): 51-73.

Grass, Günter, and Christoph Hein. "Es gibt sie längst, die neue Mauer." Die Zeit 7.2.1992

Gruneberg, Antonia. "Geschichte und Entfremdung: Christoph Hein als Autor der DDR." Michigan Germanic Studies 8.1 (1982): 229-251.

Hacks, Peter. "Heinrich-Mann-Preis 1982. [Laudatio auf Christoph Hein]." Neue Deutsche Literatur 30.6 (1982): 159-163.

Hähnel, Ingrid and Hans Kaufmann. "Eine Literatur der achziger Jahre?" Zeitschrift für Germanistik 1 (1985): 18-34.

Hammer, Klaus, ed. Chronist ohne Botschaft. Christoph Hein. Ein Arbeitsbuch. Materialien, Auskünfte, Bibliographie. Berlin: Aufbau-Verlag, 1992.

Heym, Stefan. "Aschermittwoch in der DDR." Der Spiegel 4.12.1989.

Hirsch, E.D. Validity in Interpretation. New Haven: Yale University Press, 1967.

Hobsbawm, Eric J. "Das Prinzip Hoffnung." Materialien zu Ernst Blochs 'Prinzip Hoffnung'. Ed. Burkhart Schmidt. Frankfurt: Suhrkamp, 1978. 176-182.

Holquist, Michael. Dialogism. Bakhtin and his World. New York: Routledge, 1990.

Iser, Wolfgang. The Act of Reading. Baltimore, London: Johns Hopkins University Press, 1978.

---. The Implied Reader. Baltimore, London: Johns Hopkins University Press, 1974.

---. "Indeterminacy and the Reader's Response in the Prose Fiction." Aspects of Narrative. Ed. J. Hillis Miller. New York, London: Columbia University Press, 1971.

Jachimczak, Krzysztof. "Gespräch mit Christoph Hein." Sinn und Form 40.2 (1988): 343-359.

Jacobi, Ingrid. "Wende braucht die Tat." Der Morgen 8.11.1989

Janssen-Zimmermann, Antje. Gegenwürfe. Untersuchungen zu Dramen Christoph Heins. Frankfurt: Peter Lang, 1988.

Jarmatz, Klaus. "Vorführung eines dialogischen Prinzips." Neue Deutsche Literatur 36.9 (1988): 135-140.

Kähler, Hermann. "Zerquetschtes Lächeln. Christoph Hein, Der Tangospieler." DDR-Literatur '89 im Gespräch. Ed. Siegfried Rönisch. Berlin: Aufbau-Verlag, 1990. 224-229.

Kaufmann, Hans. "Christoph Hein in der Debatte." DDR-Literatur '83 im Gespräch. Ed. Siegfried Rönisch. Berlin: Aufbau-Verlag, 1984. 41-51.

---. Über DDR-Literatur. Beiträge aus fünfundzwanzig Jahren. Berlin: Aufbau-Verlag, 1986.

---. "Gespräch mit Christa Wolf." Weimarer Beiträge 6 (1974): 89-110.

Kiewitz, Christl. Der stumme Schrei. Krise und Kritik der sozialistischen Intelligenz im Werk Christoph Heins. Tübingen: Stauffenburg-Verlag, 1995.

Krummrey, Marianne. "Gegenwart im Spiegel der Geschichte." Temperamente 6.4 (1981): 143-147.

Leggewie, Claus. "Wie ein Alp auf den Seelen." Die Zeit 28.3.1986.

Leistner, Bernd. "Spiegel der Erinnerung." Leipziger Volkszeitung 16./17.5.1987.

---, "Heins neuer Prosaband." Neue Deutsche Literatur 42.4 (1994): 155-158.

Löffler, Dietrich. "Christoph Heins Prosa - Chronik der Zeitgeschichte." Weimarer Beiträge 33.9 (1987): 1484-1487.

McKnight, Phillip. Understanding Christoph Hein. Columbia: University of South Carolina Press, 1995.

Pfeiffer, Peter. "Tote und Geschichten." German Studies Review 16.1 (1993): 19-36.

Preußer, Hans-Peter. Zivilisationskritik und literarische Öffentlichkeit. Strukturale und wertungstheoretische Untersuchung zu erzählenden Texten Christoph Heins. Frankfurt: Peter Lang, 1991.

Reich-Ranicki, Marcel. "Die Angst vor dem Schriftsteller. Zu Christoph Heins bemerkenswerter Rede über den Verfall der Kultur in der Bundesrepublik und die Zensur in der DDR." Frankfurter Allgemeine Zeitung 9.12.1987.

Reid, J.H. "Reading Christoph Hein." Socialism and the Literary Imagination. Essays on East German Writers. Ed. Martin Kane. New York, Oxford: Berg, 1991. 213-227.

Rüß, Gisela, ed. Dokumente zur Kunst-, Literatur und Kulturpolitik der SED (1971-1974). Stuttgart, 1976

Sändig, Brigitte. "Zwei oder drei Fremde." Die Gegenwart des Absurden. Studien zu Albert Camus. Ed. Annemarie Pieper. Tübingen: Francke-Verlag: 1994. 37-51.

Schmitz-Köster, Dorothee. Trobadora und Kassandra und... Weibliches Schreiben in der DDR. Köln: Pahl-Rugenstein, 1989.

Schüddekopf, Charles, ed. "Wir sind das Volk!" Flugschriften, Aufrufe und Texte einer deutschen Revolution. Hamburg: Rohwolt, 1990.

Serin, Dieter. Textstrategien in DDR-Prosawerken zwischen Bau und Durchbruch der Berliner Mauer. Heidelberg: Winter, 1994.

Shepherd, D. "Bakhtin and the Reader." Bakhtin and Cultural Theory. Ed. Ken Hirschkop and D. Shepherd. Manchester: Manchester University Press, 1989. 91-108.

Spies, Bernhard. "Der Anteil der sozialistischen Utopie an der Beendigung der DDR-Literatur. Am Beispiel Christoph Heins." Germanic Review 3 (1992): 112-118.

Washburne, Katharine. "A Confessor at the Funeral." New York Times Book Review 7.5.1989.

Westphal, Anke. tageszeitung 17.3.1994

Vossler, Karl. Jean Racine. München: Max Hueber Verlag, 1926.

Wichner, Ernst and Herbert Wiesner. Zensur in der DDR. Geschichte, Praxis und "Ästhetik" der Behinderung der Literatur. Berlin: Literaturhaus, 1991.

Zeckert, Ines. Poetologie und Prophetie. Christoph Heins Prosa und Dramatik im Kontext seiner Walter-Benjamin-Rezeption. Frankfurt: Peter Lang, 1993.

BIOGRAPHICAL SKETCH

Susanne Hill was born in Mannheim, Germany in 1964. After finishing her secondary education in 1984, she studied law at the Ruprecht Karl University in Heidelberg and the Johannes Gutenberg University in Mainz.

In 1987, she began her studies in German literature and linguistics, pedagogy and political sciences at the University of Mannheim. After receiving her B.A. equivalent in 1990, she entered the German M.A. program at the University of Florida in 1991. She received her M.A. degree in German literature in 1993 and continued with the Ph.D. program in the same department. In 1996 she completed her studies in German literature and received her degree of a Ph.D.

I certify that I have read this study and that in my opinion it conforms to acceptable standards of scholarly presentation and is fully adequate, in scope and quality, as a dissertation for the degree of Doctor of Philosophy.

Keith Bullivant, Chair
Professor of Germanic and Slavic Languages and Literatures

I certify that I have read this study and that in my opinion it conforms to acceptable standards of scholarly presentation and is fully adequate, in scope and quality, as a dissertation for the degree of Doctor of Philosophy.

Sharon DiFino
Associate Professor of Germanic and Slavic Languages and Literatures

I certify that I have read this study and that in my opinion it conforms to acceptable standards of scholarly presentation and is fully adequate, in scope and quality, as a dissertation for the degree of Doctor of Philosophy.

Franz Futterknecht
Professor of Germanic and Slavic Languages and Literatures

I certify that I have read this study and that in my opinion it conforms to acceptable standards of scholarly presentation and is fully adequate, in scope and quality, as a dissertation for the degree of Doctor of Philosophy.

David Pharies
Professor of Romance Languages and Literatures

This dissertation was submitted to the Graduate Faculty of the Department of Germanic and Slavic Languages and Literatures in the College of Liberal Arts and Sciences and to the Graduate School and was accepted as partial fulfillment of the requirements for the degree ofDoctor of Philosophy.

December 1996

Dean, Graduate School

LD
1780
1996
.H648

UNIVERSITY OF FLORIDA
3 1262 08557 0140